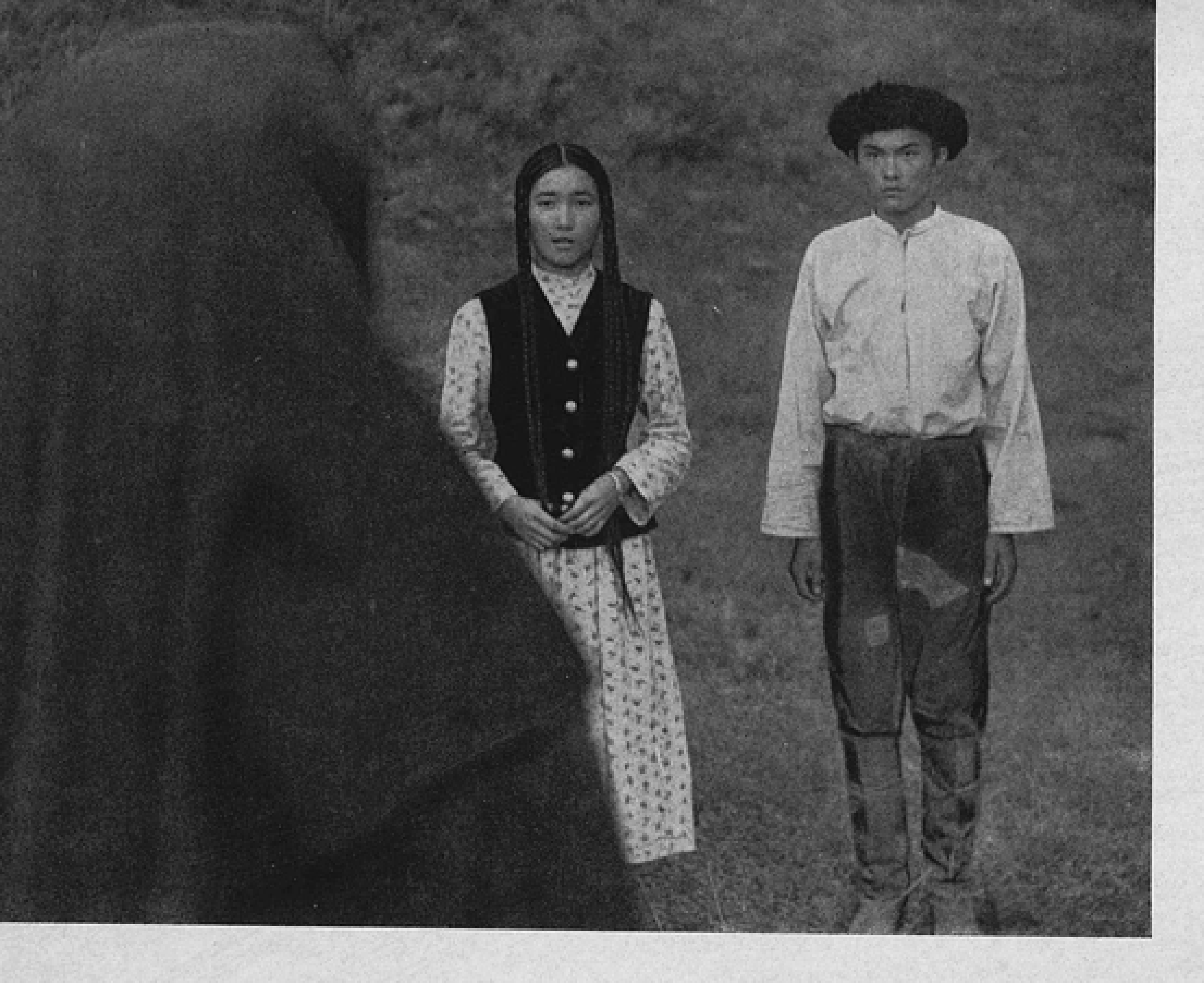


ИСКУССТВО КИНО

12
1965

В ЭТОМ НОМЕРЕ:



«ПЕРЕД ВОСХОДОМ». Сценарий М. Убукеева при участии Н. Рожкова. Постановка М. Убукеева. Оператор К. Кыдыраниев. «Киргизфильм», 1965.

Н. Абаева — Уулжан,
Ш. Кобегенов — Мукаш

Содержание

На первой странице обложки актриса Л. Гурченко в фильме «Рабочий поселок»



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 35-й

ФИЛЬМУ
„БРОНЕНОСЕЦ
„ПОТЕМКИН"
40 ЛЕТ

Искусство революции бессмертно

Осенью 1945 года, когда близилось двадцатилетие жизни на экране «Броненосца «Потемкина», С. М. Эйзенштейн познакомился с материалами сборника, готовившегося к юбилею шедевра советского кино. Он размышлял о причинах удивительного нестарения фильма и начал писать статью о нем.

Эти размышления режиссера сплелись с теми мыслями и чувствами, которые волновали все человечество сразу после войны. К радости победы над фашизмом примешивались горечь и потрясение, вызванные трагедией Хиросимы. Взрыву над Хиросимой Эйзенштейн нашел точную характеристику — Qualm (по-английски — приступ тошноты и одновременно приступ малодушия). Выразив этим словом свое отвращение к варварскому акту американской военщины, он заклеймил малодушную попытку угрожать атомной бомбой едва установившемуся миру. Чуждый наивных иллюзий, Эйзенштейн понимал, что не сама бомба создает невозможность третьей мировой войны,— только объединившееся человечество сможет противостоять ядерной угрозе. И в этой новой исторической ситуации новый смысл обретали идеи, пронесенные его «Потемкиным» через страны и годы. В лозунге Вакулинчука «Братья! В кого стреляете?», в классической «Одесской лестнице», в патетическом единении броненосца с эскадрой заключен революционный протест против угнетения и неравенства, провозглашен призыв к активному противлению всяческому бесчеловечию и к единству сил в этой борьбе. Вскрыв глубокую связь своего фильма и Времени, Эйзенштейн имел право утверждать: «Актуальность проблем, затронутых в «Потемкине», не пропадает!»

Мы впервые публикуем эти размышления автора «Потемкина».

Сергей ЭЙЗЕНШТЕЙН

Мир и атомная бомба

(Из неоконченных заметок)

Мир!

Вот он. Наконец. Долгожданный. Осязаемый. Реальный.

Достигнутый ценою бесконечных страданий Человечества.

Достигнутый ценою крови и героизма миллионов сражающихся под стягом объединившихся Наций.

Не новая страница истории перед нами — новый том.

И не том, а многотомный сказ фантастического будущего, куда движется человечество из мрака эпохи войн.

Мир определился:

разгромом немцев на Западе и

разгромом японской агрессии на Востоке.

Между этими двумя датами взрывом взлетают в небо два факта:

Кр[асная] Армия вступает в Берлин, и с грохотом к ногам союзников валится чудище фашизма на Западе.

Через несколько дней публикуется декларация Объединенных Наций.

За несколько дней до второго разгрома — фашистского чудища на Востоке — в канун вступления Советского Союза в войну с Японией —

взрывается первая в мире атомная бомба.

Два этих факта, сжатых в кратчайший промежуток времени, по потенциальной перспективе, конечно, призваны осветить собою ближайший век техники и социального человекоустройства.

И объединенно воздействовать на мировоззрение и философию.

Годами (мы сейчас знаем о количестве лет и времени, отданных этим проблемам) шло человечество к тому, чтобы до конца покорить материю.

Веками борьбы и крови шло человечество к тому, чтобы осознать себя обреченным вне объединения.

На протяжении месяца встречаются оба тока: взрыв атомной бомбы, разбившей оковы материи, кажется одновременно спаявшим нации мира в сознании неразрывности народов, понявших дальнейшую немыслимость войн.

Орудие сверхуничтожения навсегда должно уничтожить самую тенденцию уничтожать друг друга.

Конечно, это во многом слова.

Добрые намерения.

А часто даже и не добрые, а простое лицемерие.

Но произнесенное слово живет. Формирует сознание...

Концепция ищет средств реализации.

Проходит время, и концепции пробиваются в реальность.

Конец XVIII века провозгласил идею Свободы, Равенства и Братства.

Понадобилось больше сотни лет, чтобы на смену Декларации Прав Человека и Гражданина пришел бы строй Новой России, реально построенной на базе свободных прав человека.

На путях еще безграничный хаос противоречий, через преодоление которых пройдет Человечество, прежде чем дойти к реальности того, что в подъеме побед оно провозгласило идеалом.

Идея будет блекнуть и заглушаться, атаковаться и извращаться, под нее будут подкапываться и ее будут облыгать.

Но вместе с тем, все более раскаляясь и извиваясь под ударами противников, она будет видоизменяться и крепнуть, от болванки провозглашенных лозунгов переходя к конкретной форме, и из горнила борьбы выйдет сверкающей, обновленной, конкретной и реальной.

За последний месяц войны я обрабатывал материалы по «Потемкину» для сборника.

Актуальность проблем, затронутых в «Потемкине», не пропадает. И это потому, что «Потемкин» — as an outlet* рев[олюционного] прошлого, его кульминации в Октябре и пафосе гражданской войны [...]

Но сейчас, когда я смотрю на написанное, я ощущаю сквозь проблемы затронутого биение давнишнего urge'a** к тому, что государств[енно] совершила Страна Советов в бесклассов[ости]...

Перевороты в сознании и мышлении, которые пойдут от порождающихся отсюда грядущих социальных сдвигов, неучтимы.

Но так или иначе — к подножию новых культур, которые породятся этой новой эрой, надо будет сложить суммированный опыт проблем, через которые мы идем к разрешению новых.

На большее не претендуют затронутые здесь проблемы.

Но и не на меньшее — хотя бы уже потому, что их все время пронизывает образ беспокойства Человека, в творениях своих отражающего то, что в обнаженно завершающихся формах взлетает из уходящих туч войны подобно багровым огненным шарам из Qualm'a*** над разрушенной Хиросимой...

---

* Как выход (англ.).

** Устремления (англ.).

*** Приступ тошноты, приступ малодушия (англ.).



С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН. 20-е годы

Леонид КОЗЛОВ

«Потемкин», снова и снова

21 декабря 1925 года в Москве в Большом театре состоялось торжественное заседание, посвященное двадцатилетию первой русской революции. После заседания началось нечто необычное. Даже капельдинеры, покинув свои места, вошли в зал. А по опустевшим полуциркульным коридорам, по лестницам между ними ходил один-единственный человек. Он то бродил, то почти бегал, запоминая на всю жизнь эти минуты. Он был главный виновник, главный ответчик за происходившее невиданное событие: в стенах Большого театра — признанной цитадели традиционного, академического, освященного веками искусства,— в этих стенах шел киносеанс! Теперь все знают, что человека звали Сергей Эйзенштейн, что фильм был поставлен им и назывался «Броненосец «Потемкин». Когда фильм кончился, звуки овации заполнили зал и опоясали его по всем коридорам...

Критики пережили изумление, заставлявшее ломать многие мерки, которые, казалось, уже сложились в оценке возможностей кинематографа. Затем — очень скоро — триумф этого фильма стал очевиден. «Броненосец «Потемкин» пошел по экранам мира, пошел «через головы поэтов и правительств», опрокидывая запрещения, в испуге наложенные буржуазными цензурами. Для «Потемкина» наступили времена всеобщего восторга и энтузиазма, а потом времена поклонения и почитания. Так шли годы: сорок лет.

«То, что когда-то взрывало быт, само стало бытом»,— сказал о «Потемкине» один из современных нам критиков. Можно сказать иначе: то, что взрывало академизм искусства, само стало академическим. То есть увековеченным, то есть образцовым, то есть непререкаемым и хрестоматийным. «Лучший фильм всех времен»... Сейчас — в эпоху многозвучных, многоцветных и широкоэкранных кинозрелищ, на фоне всего того, что успел сказать о человеке кинематограф четырех десятилетий, рядом с умудренной тонкостью новейших открытий киноискусства — этот фильм выглядит для большинства зрителей как нечто давнее и само собой разумеющееся. Но тем более важно видеть его, изучать, открывать вновь и вновь.

Есть немало оснований полагать разницу между былым и нынешним восприятием «Потемкина». Раньше он воспринимался, так сказать, «от чувства к мысли», обращаясь прежде всего к прямому эмоциональному отклику зрителя. Любого зрителя. Мгновенно и непосредственно возника́вшие чувства восторга, потрясенности и убежденности были более чем достаточным доказательством того, что этот фильм есть откровение и победа. Не случайно то, что даже в самых авторитетных отзывах 20-х годов содержание «Потемкина» осмысливается не в проблемной, а в лозунговой его сути. «Это была молния»,— как писал впоследствии Вс. Пудовкин... Различия духовной жизни зрителя 20-х годов и зрителя годов 60-х очевидны. И если сейчас «Потемкин» представляется (раньше и скорее всего) славным документом прошлого, если он воспринимается многими (хотя бы и без-

В связи с сорокалетием «Броненосца «Потемкина» ряду мастеров киноискусства были заданы следующие вопросы:

1. Ваше первое впечатление от «Броненосца «Потемкина» и сегодняшнее отношение к нему.

2. Как Вы оцениваете место «Потемкина» в истории мирового кино? Что, по Вашему мнению, устарело и что сохраняет значение для современного киноискусства?

3. Как соотносятся эстетика «Броненосца «Потемкина» и принципы Вашего творчества?

Сергей БОНДАРЧУК:

В год выхода на экраны фильма «Броненосец «Потемкин» мне было шесть лет. В селе Белозерка на Украине, где прошли первые годы моего детства, тогда не было кинотеатра. Только год спустя, переехав в Таганрог, я узнал о существовании кинематографа.

Очень хорошо помню, как после окончания сеанса впервые увиденной картины (забыл ее название), когда в зале зажегся свет и зрители стали расходиться, я украдкой посмотрел за полотно экрана в надежде обнаружить там оставшихся персонажей, дома, улицы.

Много лет спустя, уже будучи искушенным в искусстве, я испытал подобное желание заглянуть за подрамник леонардовской «Моны Лизы», чтобы разгадать тайну «чертовской» магии достоверности.

Именно такой притягательной, неотразимой силой предельной жизненной достоверности, свойственной шедеврам мирового искусства, обладает фильм «Броненосец «Потемкин».

Отбор и организация фактического материала, воспроизведение среды, главных черт эпохи и ее деталей через судьбы и облик персонажей, классическое построение массовых сцен обрели в этом фильме убедительность исторического документа, хроники, воссозданной неповторимыми по яркой зрелищной образности художественными средствами.

Но не только это качество — правдивое, реально осязаемое воссоздание исторических событий — определяет всемирный успех фильма «Броненосец «Потемкин». Если согласиться с толстовским пониманием искусства как способом общения и единения людей посредством чувства — не слова, а чувства,— как способом заражения публики переживаниями художника, нам легче будет понять необыкновенную, неисчерпаемую силу воздействия этого произведения на зрителя.

Каждому человеку понятны чувства справедливости, протеста, солидарности. Ими пронизан каждый кадр, каждый эпизод картины. Художественно-образный строй фильма в целом, впитавший пламенный революционный пафос его создателя С. М. Эйзенштейна, властно объединяет самые широкие аудитории в близком и понятном чувстве революционного протеста.

Будучи обращен к глубочайшим социальным чувствам человека, «Броненосец «Потемкин», несмотря на временну́ю дистанцию, сохраняет жизненную достоверность, созвучен современности, устремлен в будущее.

Сергей ГЕРАСИМОВ:

Интерес к творчеству Эйзенштейна у нас, ФЭКСов — молодой команды начинающих кинематографистов,— родился еще до кинематографического дебюта Сергея Михайловича. Мы увидели спектакль «На всякого мудреца», который поразил нас. Потом — «Стачку», которая, по сути, перевернула все наши представления о кинематографии как искусстве XX века.

И как раз именно тогда мы, каждый по-своему, отказались от бездумных поисков в области эксцентрики и только эксцентрики, уловив в этой первой заявке Эйзенштейна на социальный фильм великое будущее нашей отечественной кинематографии.

«Потемкина» я увидел в обстоятельствах совершенно необычных. В это время я заболел и поехал к себе на родину — в Свердловск.

Из окна больницы я видел, как расклеивали афиши с надписью:

отчетно) как нечто вроде лозунга, привычно висящего на стене, то, стало быть, необходимый способ разглядеть этот фильм состоит теперь в том, чтобы идти не только «от чувства к мысли», но и (в не меньшей мере) «от мысли к чувству». Во всяком случае, «Потемкин» требует от нынешнего зрителя той способности к внимательному и вдумчивому восприятию, той готовности к сопоставлениям и аналитическим усилиям, что считаются соответствующими самому современному киноискусству. Нужно не только видеть облик памятника той эпохи (к тому же еще и приглаженный в звуковом варианте фильма), но и ощущать всегда остающийся живым взгляд художника, постигать ход его мысли, логику вопросов и решений. И, конечно, надо забыть при этом о «хрестоматийном глянце», образовавшемся в течение сорока лет. Все эти усилия оправдываются, фильм заново подтвердит себя, и его «академичность» предстанет в своем самом высоком смысле: не канона, но урока и не прописи, но открытия. Прославившийся как фильм для всех, «Потемкин» есть в то же время и фильм для каждого.

●

Вспомним, как это начинается. Морская волна, вздыбившись у прибрежных камней, захлестывает пространство кадра. Затем возникают — в простой и естественной связи с образом стихии — силуэт корабля на рейде и люди на этом корабле. Два матроса, два революционера, обращаясь друг к другу, говорят о необходимости подняться на борьбу. Так зарождается образ революции, понятой и почувствованной как высший акт человеческой воли и, неразрывно с этим, как естественный процесс, неудержимый и непреложный, как сама природа.

Зрителю предоставлено как бы самому столкнуться с произволом и унижением, царящими на корабле. Матросы должны есть борщ с гнилым мясом: это санкционировано офицером, обосновано врачом и освящено духовным лицом. Характеристика режима становится завершенной в сверхкрупном плане червей, кишащих в мясе,— в метафоре отвратительного положения вещей, от которого не укрыться.

Возмущение. Оно накапливается и зреет, складываясь поначалу из отдельных выражений протеста и недовольства. Один матрос, другой, третий, четвертый... Напряжение растет, переходит в ритм фильма, становится всезахватывающим — вплоть до тревожного качания висячих столов в пустой столовой, воспринимаемого как учащенный пульс самого корабля. И начинается сцена, в которой действующие силы сталкиваются открыто и непримиримо.

Команда выстроена на юте. Замершие шеренги матросов, кондукторов, офицеров. Приказ командира: «Кто доволен борщом, два шага вперед» — и угроза смерти для недовольных. Выход вооруженного караула. Лица матросов. Малозаметные и беспорядочные движения — в них нерешительность, выжидание, растерянность... Группа матросов, как саваном, покрыта брезентом — караул готов к расправе. Последние секунды ожидания, растянутые в коротком монтаже безмолвных деталей, разрешаются командой «Пли!» и мгновенно же — возгласом Вакулинчука: «Братья! В кого стреляете?» Восстание началось. И тут в полной мере открывается облик главного героя

фильма: человеческого содружества, берущего свою судьбу в собственные руки. «Ручейки» отдельных судеб сливаются во всесокрушающий поток. Единичные человеческие индивидуальности переходят в новую индивидуальность (то есть, по самому смыслу этого слова, нераздельность) массы как единой силы, утверждающей свою справедливость. Летят за борт офицеры, чинившие расправу, «пошел на дно червей кормить» врач, низвергнут священник — хранитель страха божьего... Корабль стал революционной территорией.

Здесь, в этой сцене, наиболее ясно выразилось совершенное Эйзенштейном открытие новой драматургии кино. Человек (как предмет изображения) разомкнулся, содержание его жизни зримо вышло за пределы отношений между отдельными персонажами, в неограниченное пространство образа, в котором сталкиваются людские массы, природные силы, общественные идеи... Это открытие нового предмета драмы одновременно означало новую степень овладения общими художественными закономерностями драматургии—действие массы воплощено в классически ясной и строгой композиционной структуре, общезначимой и тоже как бы найденной заново*.

Гневный пафос сменяется трауром: тело погибшего Вакулинчука доставлено на берег, оно лежит в палатке на одесском молу. Ночь. Скорбное безмолвие, в котором постепенно проступают ожидание и надежда. Движение эмоции воплощено в медленной смене пейзажных кадров — операторском шедевре Эдуарда Тиссэ и монтажном шедевре Эйзенштейна. Тональность кадра движется подобно музыкальному тону: туманы, окутавшие одесский порт, редеют, и их пелена мало-помалу пронизывается лучами восходящего солнца и перебивается все более четкими силуэтами кораблей. Кадры «скорбящей природы» сменяются изображением скорбящих людей — а затем гигантским разливом людских масс, пришедших к гробу революционера заявить о своей ненависти к насилию. Ответ на это — красный флаг, поднятый над броненосцем.

(Продолжая развертывать свою тему, Эйзенштейн совершает одно открытие за другим. Если монтажная «сюита» одесских туманов оказалась прообразом музыкального построения в звукозрительном фильме, то знаменитый кадр потемкинского флага — с нанесенным в те времена на пленку красным цветом, как бы взрывавшим ткань черно-белого изображения,— стал первым примером того «цветового кинематографа», принципы которого Эйзенштейн развернул позднее.)

●

И вот сцена на Одесской лестнице, та, что стала вершиной фильма. Люди — те самые, которых называют мирными жителями, полные обычных и естественных человеческих чувств, неповторимые в своем облике и поведении, — собрались, чтобы увидеть и приветствовать революционный корабль, вестник свободы. Эта сблизившая и согревшая всех радость общения мгновенно уничтожается вступающей в действие карательной машиной: людей расстреливают возникшие где-то наверху сол-

* Ее общезначимость Эйзенштейн сделал особенно ясной, когда спустя двадцать лет применил точно такую композиционную структуру к драматическому столкновению между отдельными персонажами в «Иване Грозном» в сцене «Пещного действа».

«Гордость советской кинематографии «Броненосец «Потемкин». Я смотрел на афишу каждый день из своего окошка и считал часы, когда смогу наконец посмотреть эту картину. И когда меня выпустили из больницы, то я, не заходя домой, отправился весьма еще неверной походкой прямо в кинотеатр «Колизей».

Был дневной сеанс, но кинотеатр был переполнен до предела.

Пролежав три месяца, я испытывал физическое и духовное расслабление и даже как-то боялся смотреть поначалу на экран. Когда же дело дошло до сцены с брезентом, то я испытал такое тяжелое потрясение, какое перенести мне было необыкновенно трудно. И вот это впечатление о «Броненосце «Потемкине» сохранилось у меня затем на всю жизнь.

И потом я смотрел эту картину, как и все мы, в разные периоды своей жизни, и после вторичного ее выхода на экран, когда она была озвучена, и никогда не разочаровывался в ней, потому что для меня она положила начало совершенно новому потоку мыслей.

Мне представляется «Потемкин» не только совершенно удивительным произведением великого режиссера, но и поразительным завещанием кинематографии на все дальнейшие времена.

Мне представляется, что в этой картине Эйзенштейну удалось выявить сущность кинематографического искусства как прежде всего искусства факта. Живые люди, никак не камуфлированные гримом, актерскими приспособлениями и ремесленными украшениями, поражают силой действительности.

Мне никогда не хотелось выделять из этой картины те или иные «аттракционы», подобно разбитым очкам у женщины на лестнице, или пенсне, повисшему на канатах, или красному флагу... На мой взгляд, вещь эта неделима, она вся соединена необыкновенной мудростью и расчетливой страстью художника, где все поставлено на свое место, где сливаются в единый поток события, лица, где оценки даны жестоко и сочувственно. То есть картина представляет собой такую целостность, какую в конечном-то счете и должно представлять каждое совершенное произведение искусства.

Позже подобное наслаждение целостностью образа я испытал

от стихов Б. Пастернака в его «Морском мятеже», и тогда мне представилось, что стихи эти как бы рождены фильмом, всей его образной сущностью, и опять кинуло в жар от сцены с брезентом:

...Он скомандовал:
— Боцман,
Брезент!
Караул, оцепить!—
Остальные,
Забившись толпой в батарейную
башню,
Ждали в ужасе казни,
Имевшей вот-вот наступить.
Шибко бились сердца
И одно,
Не стерпевшее боли,
Взвыло:
—Братцы!
Да что ж это!—
И, волосы шевеля:
— Бей их, братцы, мерзавцев!
За ружья!
Да здравствует воля!—

Тут феноменальное соблюдение всего монтажного порядка сцены и строптивый отказ от поэтического украшения факта, необыкновенно роднящий стихи и фильм...

Таким образом, для меня «Потемкин» и по сей день представляется не только не устарелым, но, может быть, самым современным из множества фильмов, которые мне удалось посмотреть.

Если представить себе соотношение между тем, что мне удалось самому сделать в своей художнической практике, и педагогическими советами Эйзенштейна, то, вероятно, совпадения здесь нет никакого. Поэтому, на мой взгляд, не следует искать прямых связей между школой и ее результатами.

В своей педагогической практике я стараюсь так научить моих учеников, чтобы все, что они делают и будут делать в кинематографии, менее всего непосредственно совпадало с тем, что я делаю сам.

У каждого своя дорога, каждый по-своему видит мир. Но некие общие принципы, заложенные Эйзенштейном в мировую кинематографию, по-видимому, неизбежно влияют на все наше кинематографическое поколение. Это то самое, что поразило меня в «Потемкине» и что прошло через последующие работы Эйзенштейна — «Октябрь», «Старое и новое», фрагменты «Бежина луга»—и посвоему отразилось в его поздних работах, в которых он сам, повидимому, переосмыслил в себе очень многое. Но если идти за ним до конца, то для меня Эйзенштейн больше всего «сохраняется» в первых трех или четырех работах (если включить сюда и «Мек-

датские шеренги... Разобщение, панический ужас, массовая смерть — такова одна из возможных развязок судьбы, таящихся для человека в историческом ходе событий. Биению и боли людских жизней на Одесской лестнице противостоят абстрагированные от человеческих примет прямые линии, образованные солдатскими сапогами и изрыгающими огонь стволами ружей. Лиц нет, люди сведены в механизм — и это становится предупреждением об еще одной возможной судьбе человека в истории!*

Избиение продолжается. Сколько раз исследованы критиками и теоретиками эти кадры как образец искусства монтажа! Сочетание и перемежение кадров позволило художнику растянуть время и проследить путь отдельных жертв, единичных противостояний смертному ужасу — для того чтобы вложить в образ «Одесской лестницы» предельную меру гнева и мысли. Судьбы двух матерей: обезумевшей, с мертвым мальчиком на руках и другой — смертельно раненной и отпускающей коляску с младенцем мчаться по ступеням вниз к гибели,—навсегда остались в памяти видевших напоминанием о безвинности тысяч и тысяч смертей. И, как возмездием, завершается все это залпом орудий броненосца по штабу карателей. Залп продолжен на экране невиданным образом — быстрой сменой каменных изваяний льва: спящего — проснувшегося — взревевшего. Что это: олицетворение революционного гнева? Или контрреволюционной ярости? Нет, это просто метафора: взревели камни, камни вопиют — так объяснял сам Эйзенштейн. И в метафоре этой вылилась в патетический авторский жест эмоция, нараставшая на протяжении всей катастрофы и взывающая сломать такой порядок вещей, по которому возможно то, что произошло на «Одесской лестнице».

Да и вся «Одесская лестница» есть сплошная трагедийная метафора исторической отрицательности. Ее общий смысл после «Потемкина» не раз приобретал новое и новое преломление в мировом киноискусстве. Спустя три с лишним десятилетия в фильме Алена Рене «Хиросима, моя любовь» весь мир, омраченный угрозой тотальной войны, предстал гигантским подобием «Одесской лестницы», не имеющим видимого исхода. Точка зрения «человека на лестнице» определила во многом конструкцию «Хиросимы...» Сила и счастье Эйзенштейна—художника, прямо вдохновленного идеями Октябрьской революции, — выразились в том, что он рассмотрел «Одесскую лестницу» как о д н у из исторических возможностей, за рамки которой нужно и можно выйти. Точка зрения «человека

* В неоконченной книге И. А. Аксенова об Эйзенштейне (главы из которой будут в скором времени опубликованы) рассказывается следующий случай:

«Некто был мобилизован в 1905 году в Одессе. Его полк в «потемкинские дни» был выслан на усмирение беспорядков. Начальство объяснило солдатам, что толпа портовых подонков собирается громить город. Рядовой не задумывался над верностью этой информации и, слушая команду, стрелял с достаточно далекого расстояния в толпу на откосах у лестницы... С тех пор этот стрелок успел эмигрировать в Америку и там обжиться. О подробностях своей службы в России он не вспоминал, пока в Нью-Йорке ему не довелось пойти в кинотеатр на картину, в которой он мог увидеть свой родной город: картина пользовалась успехом, и ее стоило посмотреть.

Только тогда, увидев на экране, в к о г о он стрелял много лет назад, этот американский гражданин понял ужас преступления, бессознательным участником которого он был. В состоянии, близком к помешательству, он пошел в контору кинотеатра и требовал от администрации указаний, куда ему пойти, чтобы предать себя законным властям и понести должную кару за совершенное злодейство».

на лестнице» реальна, и на эту точку зрения нужно встать — во имя того, чтобы ее снять и преодолеть, что и сделал Эйзенштейн в построении «Потемкина». За безвинностью жертв, за простейшей и неопровержимой правдой страдания («Не стреляйте! Моему мальчику очень плохо!») художник открывает для нас своего рода трагическую вину. Она вменяется не тому или иному персонажу, не той или другой несчастной женщине — она коренится в представленном здесь, на Одесской лестнице, общем состоянии Человека. Перед нами трагедия людей, связанных добрыми чувствами вне согласия воль, людей, объединенных не идеей, но пассивным прикосновением к идее. Сила и выход — в единстве мысли и воли активного человеческого сообщества, и т а к о е единство способно стать могущественнее любого оружия.

●

Мы вновь на корабле. Вновь проходят — зримым музыкальным повтором — знакомые образные темы. Тягостное ожидание, сменяющееся решимостью. Перебои отдельных человеческих движений, преодолеваемые чувством единой устремленности. Пульс жизни матросского коллектива, подхваченный «пульсом» корабля: движением машины, дающим броненосцу «самый полный вперед». Выход из ночи — на этот раз не из сумрачно-туманной, а из глубокой, черной...

На фоне рассветного неба —клубящийся дымный след броненосца. На воде — другой след, блистающий в лучах солнечного восхода. Утро. Дымы над горизонтом. Приближается царская эскадра, направленная усмирить мятежный корабль силой оружия, призванная карать.

Вот наконец все сосредоточивается на разверстом дуле орудия, готового к бою. «Выстрел? Или...»

Вспоминая о том, ч т о наступило дальше, трудно не перебрать сравнений и уподоблений, которые были в изобилии предложены для этого фильма. «Классическая трагедия», «песня», «эпопея», «поэма», «фреска», «симфония», «фуга»... В каждом из этих сравнений есть правда и в то же время односторонность. Все-таки нельзя не вспомнить памятную всем драматическую кульминацию Пятой симфонии Бетховена, когда неотвратимо суровая музыка третьей части затихает, оставляя свой отзвук в затаённом, словно бы сердечном биении,— и биение это вдруг неожиданно и естественно переходит в ослепительное торжество финала. А вот Маяковский:

Страх.
Закрой глаза
и не гляди —
как будто
идешь
по проволоке провода.
Как будто
минуту
один на один
остался с огромной
единственной правдой.

И сразу же:

Я счастлив.
Звенящего марша вода
относит
тело мое невесомое.
Я знаю —
отныне и навсегда
во мне
минута эта вот самая.

сику», которую я видел во фрагментах).

Пристрастие к натуре, к факту, к материалу жизни, такому, каков он есть на самом деле, поразительная способность прощупывать, взвешивать, оценивать всякую часть зримого мира и воссоединять все зримые элементы в потоке мыслей, необыкновенно энергичных, иронических, веселых и сердитых — вот те черты, которые, как мне кажется, отличают Эйзенштейна как истинного великана среди художников и которые отличали его и как человека в любом с ним общении. Точность, лапидарность и убийственная сила оценок делали его феноменальным собеседником и как будто прирожденным учителем жизни.

Но у каждого, повторяю, свой темперамент, и то, что у него могло вызвать потребность мгновенного рационального осмысливания характеристики образов, для иного художника становится предметом постепенного исследования с той степенью детализации, которая ему казалась совершенно излишней.

По-видимому, увлечение актерами, которое сопутствует мне в течение всей кинематографической жизни, для Эйзенштейна представляло наименьший интерес. Но если проследить по моим собственным картинам путь, проделанный от «Семеро смелых» до самой последней работы, то здесь легко самому выследить движение этого абсолютного актерского примата к той литературной и режиссерской традиции, где самый факт, его смысловая, эмоциональная оценка представляют для меня все большее значение. И здесь уроки Эйзенштейна дают мне по сей день богатейшую пищу для размышлений и выводов.

Йорис ИВЕНС:

Мое первое впечатление от «Броненосца «Потемкина». Впервые я увидел его на комиссии по отбору фильмов для «Фильм Лиги» в Голландии. Я помню, что это было потрясением — в художественном и в социальном смысле. Потом я видел этот фильм снова — не знаю, право, сколько раз и в скольких странах,—и он для меня

остается все тем же потрясением и полон свежести. Зрителям он дал подлинный образ прямого революционного действия матросов и в то же время порыв, стимулирующий революционное действие. Все это теперь так же ценно, как и тогда.

Место «Потемкина»? Он относится к тем фильмам, которые нужно считать истинно кинематографическими творениями. В нем ничто не устарело.

Я горжусь прямой связью между созданием «Броненосца «Потемкина» и моим творчеством. В начале моей работы в кино он дал мне огромную веру в то, что произведение искусства может дать человеку нечто такое, что заставляет человека расцвести.

Нанни ЛОЙ:

Я впервые увидел фильм «Броненосец «Потемкин» в 1948 году, будучи студентом Римского экспериментального киноцентра. Фильм произвел на меня такое сильное впечатление, что я смотрел его еще и еще, всякий раз открывая в нем новые достоинства, новые качества ритмического и изобразительного строя.

В истории мирового кино «Броненосец «Потемкин» занимает ведущее место. После 1925 года на протяжении двух десятилетий в нашей кинематографии не было, пожалуй, создано ничего, что было бы сравнимо с этим фильмом. То, что сделало «Броненосец «Потемкин» явлением исключительным для 1925 года, осталось в силе и по сей день; впрочем, это характерно для любого произведения, ставшего «классическим», то есть сделавшегося мерилом, общезначимым образцом.

Тому, кто ставит народно-эпический фильм (как это было со мной, когда я работал над «Четырьмя днями Неаполя»), неизбежно приходится решать те же коммуникативные (выбор темы) и творческие (художественная интерпретация этой темы) задачи, которые нашли свое решение в «Броненосце «Потемкине». Берясь за создание «народно-эпического» фильма, нельзя не обращаться мысленно к «Броненосцу «Потемкину».

Оба эти образа — музыкальный и поэтический — по трудно-объяснимой причине оказались не названы в эйзенштейновском исследовании «Пафос». Ведь оба эти образа — по своему содержанию и построению — родственны между собой в ряду самых ярких и самых чистых, какие только дало мировое искусство, образцов патетического воспламенения эмоции, означающего, что т в о е становится в с е о б щ и м, а всеобщее — твоим.

И в этом же художественном ряду занял свое место «Броненосец «Потемкин» с его финалом:

когда зияющее пушечное дуло уступает место человеческому лицу и новым и новым лицам;

когда напряжение смертельной схватки превращается в свою противоположность, пронизанное возгласом «Братья!»;

когда люди на той стороне опровергают свое назначение быть деталями карательной машины и утверждают свое назначение быть людьми;

когда «Потемкин» без выстрела проходит сквозь строй целой эскадры, приветствуемый ее матросами, —

и, повернувшись прямо на нас, заполняет своей громадой весь экран в последнем кадре фильма: как будто устремленный в историческую бесконечность, как будто давая ей свой ответ и предоставляя его проверить.

●

«На путях еще безграничный хаос противоречий, через преодоление которых пройдет Человечество, прежде чем дойти к реальности того, что в подъеме побед оно провозгласило идеалом.

Идея будет блекнуть и заглушаться, атаковаться и извращаться, под нее будут подкапываться и ее будут облыгать.

Но вместе с тем, все более раскаляясь и извиваясь под ударами противников, она будет видоизменяться и крепнуть, от болванки провозглашенных лозунгов переходя к конкретной форме, и из горнила борьбы выйдет сверкающей, обновленной, конкретной и реальной».

Эти слова Эйзенштейна (из его рукописи «Мир и атомная бомба») посвящены той самой идее единства, художественным осмыслением которой явился «Потемкин».

Смысл фильма был определен автором и в иных словах: «Меня упрекают в том, что «Броненосец» слишком патетичен... Но разве мы не люди, разве у нас нет темперамента и страстей, разве у нас нет задач и целей? Успех фильма... должен был прозвучать призывом к существованию, достойному человечества. Разве такой пафос не оправдан? Нужно поднять голову и учиться чувствовать себя людьми, нужно быть человеком, стать человеком — не большего и не меньшего требует тенденция этого фильма»*.

Автор, таким образом, назвал две «координаты», которыми определяется художественная концепция этого произведения. Единство мира, утверждаемое в активном историческом творчестве, и человек в его самоопределении. Панорама воссо-

---

*** Из статьи Эйзенштейна в газете «Berliner Tageblatt», 7. Juni 1926 (Abendausgabe).**

единяемого мира неизменно освещена бытием, состоянием и действием обыкновенного человека: таков закон строения «Потемкина».

Можно сказать, что этот фильм подобен архитектурному сооружению грандиозного пространственного масштаба, строго соотнесенному в то же время с обычным человеческим модулем.

История увидена в ее существе — но при этом как бы глазами простого очевидца: свидетеля и участника революции, разделяющего судьбу тех людей, которые проходят перед ним и рядом с ним.

Этот принцип воплощен и в том, как четко сосредоточено действие во времени и пространстве, и в самой последовательности смены мест действия, и в манере съемки. Тем самым зрителю дана возможность почувствовать себя заодно с матросами, бросающимися к оружию, и с горожанами, оплакивающими революционера, и с людьми на лестнице... Обнаженные авторские ассоциации, призванные прямым и кратчайшим путем «обнять мир» (столь характерные для поэтического кино 20-х годов), в «Потемкине» отступают перед иным образным принципом: перед объективным развертыванием, сменой и взаимодействием точек зрения ничем не «вооруженного» глаза. Именно поэтому так неповторимо слились в «Потемкине» сила обобщающей мысли и непосредственность взгляда на события, высокая поэтическая позиция художника и точка зрения «просто человека»*.

О том, что образ отдельного человека подчинен в «Потемкине» образу массы, написано немало страниц. Нужно добавить, что сам образ массы стал ступенью в создании особого, обобщенного человеческого образа.

Этот образ слагается всей суммой драматического действия. Его развитие воплощено и в том, как меняется состояние определенного персонажа, и в том, как один матрос уступает свое место на экране другому матросу, одна женщина на берегу — другой; развитие этого образа и в том, как матросы броненосца замещаются на экране людьми на молу, а люди на лестнице уступают место — опять — матросскому коллективу (жизнь которого уже вобрала в себя опыт всего происшедшего). Через все это приобретает свои очертания, растет, развертывается, становится все более конкретным единый образ человека, взятого в прямых отношениях с историей, в полноте своих исторических возможностей: и положительных, и отрицательных, и чреватых трагедией, и несущих победу.

В действии фильма возникает элементарно простой вопрос: кормиться или не кормиться гнилым мясом, он требует ответа, ответ рождает новый вопрос, и снова, и снова... — но все это частные значения и частные (при этом становящиеся все более общими) решения единого вопроса, формула которого была найдена человеческим гением давно: быть или не быть.

* Отсюда можно сделать вывод, что, будучи вершиной киноискусства 20-х годов, «Потемкин» (в уже известном смысле) содержит в себе и «зерно» кинематографического стиля, получившего столь сильное развитие в искусстве последующих десятилетий, — стиля, одним из важных принципов которого явилась непосредственность наблюдения действительности...

В этом и состоит связь между произведением классическим и произведением новым, которое еще предстоит создать. Найти собственный путь, сделать что-то оригинальное должен сам режиссер, но он все равно остается в долгу перед автором первого шедевра, созданного в этой области. «Броненосец «Потемкин» и есть такой шедевр.

Конрад ВОЛЬФ:

1. Впервые я смотрел «Потемкина» еще мальчиком лет десяти-одиннадцати в Москве (моя семья эмигрировала в Советский Союз из гитлеровской Германии в 1934 году). После этого я смотрел фильм много раз — на фронте в 1944 году, во время учебы во ВГИКе, а в последний раз — во время Недели творчества Эйзенштейна в Берлине. (Три советских фильма произвели на меня еще в детстве незабываемое впечатление: «Потемкин», «Чапаев» и «Мы из Кронштадта».)

Первое и, пожалуй, самое сильное (остающееся и сегодня!) впечатление: динамика действия, человеческих судеб в революции. Причем это действовало и до сих пор действует очень непосредственно, прямо «в лоб и сердце»; мне всегда приходилось заставлять себя силой обращать во время просмотров внимание на формальное мастерство, на вопрос «как». Признаюсь, это мне никогда не удавалось полностью, чем я немало огорчал моих дорогих вгиковских педагогов. То есть я всегда чувствовал себя втянутым в самую гущу событий этого фильма.

Сегодня, когда я сам от фильма к фильму переживаю муки ада в поисках наиболее яркой, доходчивой и индивидуальной формы, мне лично кажется, что главная заслуга Эйзенштейна в «Потемкине» — это столь острая, динамичная, «почерковая» форма, которая в такой степени соответствует замыслу, содержанию, что полностью «растворяется» в нем и становится новой реальностью.

2. «Потемкин» впервые выразил подлинную (не подделанную) жизнь, пролетарскую революцию и ее человека средствами кино,

тем самым оно стало сильнейшим оружием в руках коммунистов.

В «Потемкине» как произведении подлинного искусства ничего не устарело. Смешно говорить, к примеру, об устаревших элементах формы, «языка», тогда нужно было бы согласиться с тем, что, например, язык Гомера устарел, несовременен?!

3. В первых фильмах я очень увлекался эстетическими принципами монтажного ряда, монтажной мысли Эйзенштейна, но вскоре убедился, что это лишь часть огромной и цельной эстетики. Нужно пробовать вникнуть в эту цельность. За это по-серьезному можно браться только теперь, когда наконец-то издается Собрание сочинений Эйзенштейна. Первые три тома прочел «в один дух». Одним словом, мне очень трудно говорить об эстетике «Броненосца» в отрыве от эстетики Эйзенштейна в целом.

Колеблющиеся матросы решают скрыться через командирский люк, Вакулинчук решает крикнуть «Братья!», люди бегут по лестнице, пожилая женщина в пенсне останавливается и бросает свое слово навстречу карателям;

решение, принятое кем-то «для себя», рождает вопрос «для тебя», потом «для другого», для этих, для тех и, в конце концов, для всех —

так заново воплощается вопрос «быть или не быть» и одновременно вырисовывается человек, для которого он задан, — воссоединенный из единичностей исторический человек двадцатого столетия.

Становится ясным и ответ на этот вопрос — такой ответ, какой только и мог дать художник, воспитанный и призванный революцией.

Перед нами — фильм Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», как он есть.

В этой статье использованы материалы главы об Эйзенштейне, которая написана автором для первого тома «Истории советского кино», подготовленного к изданию Институтом истории искусств.

Витторио ДЕ СИКА:

1. Мое первое впечатление к тому же оказывается и свежим. Дело в том, что возможность посмотреть «Броненосец «Потемкин» мне представилась не так давно, лишь в 1960 году, когда фильм этот впервые вышел на экраны итальянских кинотеатров. Вас, вероятно, удивит, что с «Броненосцем «Потемкиным» (как, впрочем, и со всем творчеством Эйзенштейна) до 1960 года итальянский зритель, в сущности, не был знаком. Фильмы Эйзенштейна можно было посмотреть лишь в клубах кинематографистов, которых я ввиду своей занятости не посещаю. Что касается моего впечатления, должен признаться: после первых же кадров я забыл, что смотрю фильм, созданный за тридцать пять лет до этого.

Очень немногие кинофильмы выдерживают проверку временем —«Броненосец — «Потемкин» один из них.

2. Я считаю, что «Броненосец «Потемкин» занимает особое место в мировой кинематографии. Да и для советского кино этот фильм был неожиданностью: я где-то читал, что сами советские критики в первый момент несколько растерялись, и успех Эйзенштейна не был развит — иными словами, что фильм этот не послужил основой для создания новой кинематографической школы, как многие другие куда менее значительные фильмы. Сам автор впоследствии заметно изменил свой стиль и, даже добиваясь выдающихся результатов (достаточно вспомнить «Ивана Грозного»), не сумел больше достичь в своем творчестве такого чудодейственного равновесия между реалистическим и экспрессивным началами.

Возвращаясь к ответу на первый вопрос, я хочу повторить, что не вижу в «Броненосце «Потемкине» устаревших страниц. Наоборот: ведь этот пример «воссоздания живой действительности» был подхвачен лишь после второй мировой войны. Из итальянских фильмов можно назвать характерные в этом отношении «Пайза» и «Сальваторе Джулиано»: их авторы — может быть, даже бессознательно — продолжили разговор, начатый в 1925 году Эйзенштейном.

3. Эпический пафос «Броненосца «Потемкина» и других фильмов Эйзенштейна очень далек и от моей творческой манеры и от моих профессиональных интересов. Пожалуй, в этом смысле мне более близки ваши Пудовкин и и Донской.

Признание это, разумеется, ничуть не умаляет моего глубокого восхищения Эйзенштейном, наоборот, оно свидетельствует лишь об объективности и осознанности моего чувства.







ФИЛЬМУ
„БРОНЕНОСЕЦ
„ПОТЕМКИН“
40 ЛЕТ



Н. КОВАРСКИЙ

Суд истории

Для последних десяти-пятнадцати лет развития мировой кинематографии характерна необычайная экспансия документального кино. Оно как бы присваивает себе право вторгаться во все жанры, которые до сих пор считались неотъемлемой принадлежностью художественной кинематографии, и не только кинематографии, но и художественной литературы. Так, например, лирическое стихотворение никогда не было жанром кино, ныне же есть несколько хроникальных фильмов, которые ближе всего к области чистой лирики. Хроникально-документальное кино бесконечно расширило свои тематические возможности, сферу своего содержания. Не только биография, но и характер человека стали предметом исследования документального фильма. Одним из самых интересных опытов в этой области, на мой взгляд, является картина «Катюша», снятая режиссером В. Лисаковичем по сценарию писателя С. С. Смирнова.

Документальный фильм начал претендовать и на психологический анализ и на историю становления и формирования личности, убеждений человека, его душевного строя. Словом, на все то, что принято называть человековедением и что до сих пор считалось неотъемлемой областью художественной кинематографии.

Правда, не всегда это удается реализовать с равным успехом. Нередко в наших документальных фильмах люди, произносящие заранее написанные тексты да еще из-за неумелости режиссера или оператора оказывающиеся искусственно изолированными от привычной материальной среды, чувствуют себя как бы поднятыми на ходули, а это немедленно сказывается и на интонации и на общей манере говорить и держаться перед аппаратом. Исчезают естественность, правда поведения.

Бывает и иначе. Как будто бы все «натурально», вполне органично, но картина разочаровывает, не производит впечатления.

Французы Жан Руш и Эдгар Морен поставили фильм «Хроника одного лета», в котором, подходя на улице к незнакомым людям и протягивая им микрофон, спрашивали, счастливы ли они, и записывали на пленку ответы. Съемка — звуковая и зрительная — велась в условиях, максимально обеспечивавших естественность, правдоподобие, натуральность того, что будет показано на экране. Но я никогда не забуду того тягостного уныния, которое вызвал во мне этот фильм. То ли попались Рушу малоинтересные люди, а потому их ответы оказались удивительно серыми, то ли в самом режиссерском замысле, в реализации принципа «жизни, захваченной врасплох», заключено что-то сугубо неправильное, не дающее на экране нужного эффекта.

Родоначальник принципа «жизнь врасплох», как известно, замечательный советский режиссер Дзига Вертов. Но одно дело, когда действительность снимают «врасплох» с определенных позиций (как это делал Вертов, исходя из революционного восприятия жизни, революционного отношения к ней), и другое, когда во имя мнимого объективизма адептов и поклонников так называемого «прямого кино» авторы вовсе отказываются от какой бы то ни было точки зрения.

В теоретических спорах постоянно выдвигается требование «непоставленности», неподготовленности съемки. Но, как правило, на практике документалисты нарушают этот принцип. Если это так, то нельзя ли то, что до сих пор считалось пороком, превратить в добродетель? И тогда, когда добиваются наибольшей подлинности, жизненной убедительности рассказа о людях?

Все это до некоторой степени вопросы риторические, то есть не требующие ответа. Ибо любой режиссер, снимающий документальный фильм, посвященный не только событию, но и судьбам отдельных людей, тщательно готовит эту съемку, добиваясь от рассказывающего о себе человека выразительности и естественности поведения. Иначе говоря, любой режиссер-документалист прибегает к помощи тех средств и приемов, которыми широко и свободно распоряжается художественный кинематограф. И это тоже одно из свидетельств экспансии документального кино, вторгающегося в смежные области искусства. Весь вопрос только в том, в какой мере этот процесс обогащает кинематографию в целом.

В этом процессе фильм «Перед судом истории»*, поставленный одним из старейших наших кинорежиссеров Фридрихом Эрмлером (сценарий написан В. Владимировым при участии М. Блеймана), имеет самое серьезное значение.

Фильм посвящен Шульгину, да, да, тому самому Шульгину, который был депутатом трех созывов Государственной думы, занимал место среди крайне правых, был монархистом, вместе с Гучковым ездил в дни Февральской революции уговаривать Николая II подписать акт отречения от престола, потом стал одним из инициаторов, руководителей и вдохновителей белой армии, а впоследствии и белоэмиграции. В эмиграции он написал несколько книг мемуаров («Дни», «1920 год», «Три столицы»). Очутившись в Советском Союзе, понес заслуженное наказание за многолетнюю антисоветскую деятельность. В 1956 году, будучи освобожден из заключения, поселился в одном из городов страны, где написал «Письма русским эмигрантам», в которых открыто и мужественно признал, что народы нашей страны под руководством Коммунистической партии превратили нищую и отсталую Россию в могучую социалистическую державу.

И мемуары и письма Шульгина написаны талантливо, автор, как говорится, свободно владеет пером, он наблюдательный, литературно одаренный журналист. Но Шульгин не только написал свои мемуары, он их сыграл. Ибо фильм Эрмлера, в котором именно Шульгин является главным действующим лицом, представляет собой как бы поставленные и сыгранные мемуары.

На экране — человек, который многие десятилетия был одним из самых яростных врагов и советского народа и Советской власти. Он вывешивает белый флаг и сдается не потому, что у него нет больше сил для борьбы (присмотритесь к нему внимательней, он еще силен, если не телом, то духом), а потому, что история, жизнь опровергли и переубедили его.

Но прежде чем сформулировать, в чем заключается тема и замысел сценаристов и постановщика, нужно понять, почему именно этого человека выбрали они в герои своего фильма.

Оказавшись в императорском салон-вагоне, в котором Шульгин и Гучков уговаривали Николая II подписать отречение, осмотрев его, Шульгин говорит: «Да... все как было... Немые свидетели сохранились... А люди?.. Их нет. Остался я один». Может быть, именно в качестве свидетеля минувших событий фигурирует в фильме этот человек? Нет, разумеется. Тема крушения монархии — тема крупная, серьезная и значительно более широкая, нежели судьба Шульгина. Между тем в фильме все сосредоточено на образе этого человека. И тема, которая возникает за всеми перипетиями личной судьбы Шульгина,— совсем другая тема.

Рассказывая о днях Февральской революции, о том, как толпа рабочих, солдат, матросов заполнила все залы, все помещения Таврического дворца, в котором помещалась Государственная дума, Шульгин писал: «Во весь этот день и следующий — ощущение близости смерти и готовности к ней... Умереть? Пусть. Лишь бы не видеть отвратительное лицо этой гнусной толпы...» «У всех было одно лицо: гнусно-животно-тупое или гнусно-дьявольски-злобное». В конце, видимо, к вечеру первого дня Февральской революции, он записывает в дневник: «Неужели завтра возобновится весь этот кошмар?.. Надо вздремнуть... Хоть минутку покоя, пока их нет... Их... Кого?.. Революционного сброда, то есть я хотел сказать — народа... Да, его величества народа... О, как я его ненавижу!»

Ненависть к народу возникла не в этот день Февральской революции. Она росла годами. Всю жизнь он был демофобом, он ненавидел народ, а значит, ненавидел и революцию. Он говорил с трибуны Второй Государственной думы в тот момент, когда революция потерпела поражение и по всей стране свирепствовали карательные отряды: «Я вам скажу, господа, что революция в России труслива, и потому я ее презираю». Вспоминал ли он эти слова в тот момент, когда убегал из России, из взятого Красной Армией Крыма, который был последним оплотом белой армии, отлично снабженной, вооруженной и поддерживавшейся интервенцией четырнадцати иностранных государств?

* Сценарий В. Владимирова при участии М. Блеймана. Постановка Ф. Эрмлера. Операторы М. Магид, Л. Сокольский. Художник А. Блэк. Композитор С. Слонимский. Звукооператор Л. Вальтер. Редактор Х. Элкен. «Ленфильм», 1965.

В сущности, именно эта тема — человек и народ, судьба человека, ненавидящего народ, судьба человека, которого, как щепку, отшвырнуло мощным потоком огромной народной революции, — выдвинута сценаристами и режиссером в центр фильма.

Около сорока лет тому назад советский публицист Д. Заславский написал брошюру «Рыцарь монархии Шульгин». Вот что говорится в первых ее абзацах: «Но вот делегаты из революционного Петрограда — во Пскове, в поезде царя. Один из них — Шульгин, убежденный монархист... Увидев Шульгина, царь должен был понять, что для него нет надежды и нет пощады... Монархия изменила монарху... Судьбе угодно было, чтобы в 1917 году первый и роковой удар монарху был нанесен рукой наиболее пламенного, наиболее бескорыстного и подлинно без лести преданного монархиста — В. В. Шульгина. Это делает примечательной судьбу самого Шульгина. Исторический рок в его личности выразил себя с особой полнотой (разрядка моя. — *Н. К.*)... Повесть о Шульгине есть повесть о том, как белая идея роковым образом становилась всегда грязной идеей».

Собственно, та же мысль и есть главная мысль и главная тема фильма. «Исторический рок в его личности выразил себя с особой полнотой». В личности Шульгина и в его судьбе, которая шла от одного поражения к другому, которая в конце концов привела его к полной капитуляции и перед народом и перед революцией.

В книге «1920 год» Шульгин, говоря об особенностях мемуарной формы, обмолвился такой фразой: «...индивидуальность автора терпит публичное раздевание». Эта фраза полностью относится и к образу Шульгина в фильме Эрмлера: с каждым новым эпизодом нарастает этот процесс «публичного раздевания».

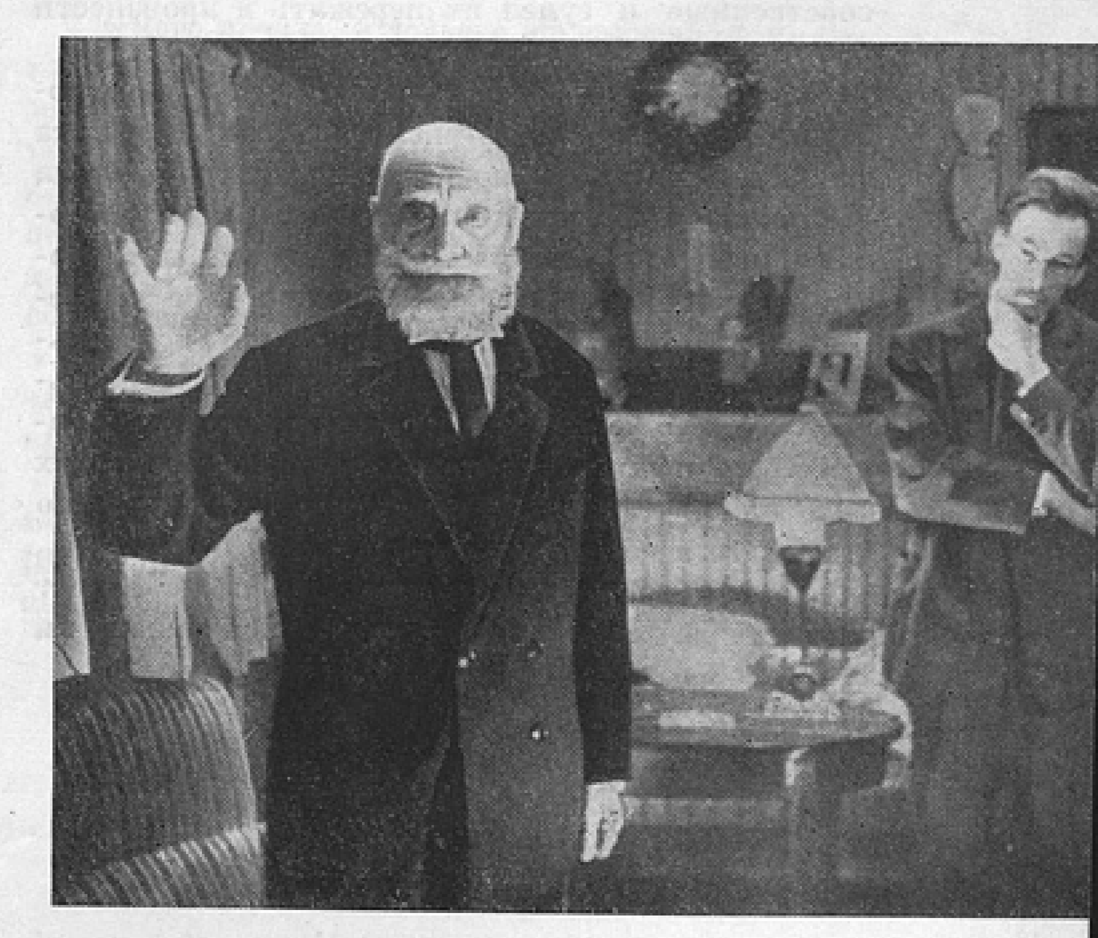
Однако нужно сразу же оговориться. Это разоблачение, «раздевание» персонажа отнюдь не приводит к тому, что портрет его оказывается нарисованным гротескными красками. Это не плакатная плоскость. Он был бы невозможен, этот портрет, если бы в работе художников не было понимания всей сложности характера, не было проникновения в его сущность, не было реалистической точности в обрисовке его психологии.

И здесь прежде всего следует указать на необычайные трудности, которые стояли перед драматургами и которые были ими успешно преодолены. Ведь могло получиться и так, что герой фильма говорил бы нарочитые, чужие слова, по содержанию возможные в его устах, но по форме ему ре-





«Перед судом истории»



шительно чуждые. И это самым пагубным образом отразилось бы на фильме. Так могло бы быть, но так не случилось. Каждое слово, каждая фраза, произносимые Шульгиным, принадлежат именно ему, только им могли быть сказаны или написаны. Такое впечатление производит его речь в фильме. Сценаристы стилизовали речь Шульгина, основываясь на написанных им четырех книгах, иногда прибегая и к прямым цитатам из них (особенно в рассказе о поездке к Николаю II и об обстановке, в которой подписано было отречение от престола). Ведь всякая индивидуальная речь, в том числе и речь главного персонажа фильма Эрмлера, отмечена пристрастием к определенным словам, фразам, мотивам. Вот один характерный пример. В книге «Дни», рассказывая о последних днях старого режима, безрезультатных совещаниях членов Государственной думы—представителей различных групп буржуазии и помещиков, стремившихся спасти монархию,— Шульгин пишет: «Бессилие людей, меня окружавших, и свое собственное в первый раз заглянуло мне в глаза. И был этот взгляд презрителен и страшен». Эта тема, этот мотив бессилия перед близящейся революцией неоднократно повторяются в названной книге. «Бессилие свое и чужое снова взглянуло мне в глаза насмешливо и жутко!»— пишет он в другом месте. Этот мотив перенесен и в текст, произносимый Шульгиным в фильме. «Тоска, ярость бессилия терзали меня»,— говорит он, рассказывая о первых днях революции и о том, что творилось тогда в зале Таврического дворца.

Не стоит увеличивать число примеров, их можно было бы привести множество. Вероятно, ни перед кем из драматургов не вставала такая трудная и несколько странная задача — написать тексты для человека, который рассказывает о своем прошлом так, чтобы он принял эти тексты как собственные и сумел их пережить и произнести с наглядной убедительностью и искренностью.

Но ведь то, что сказано здесь о текстах, относится и ко всему образу центрального персонажа фильма в целом. В процессе просмотра фильма возникало такое чувство, словно ты присутствовал при замечательном по правдивости и точности исполнении центральной роли каким-то превосходным актером. Может быть, потому Шульгин «играет» Шульгина столь ярко и убедительно, что это исповедь человека, много пережившего, пришедшего к полному крушению своих взглядов и убеждений, всего, что он делал и во что верил в годы молодости и зрелости.

Про актера, который в новой роли повторяет черты, краски, приспособления, найденные им в предыдущей, часто говорят, что он играет «самого себя». Из этого ходячего выражения можно сделать вывод, что играть «самого себя» легко и не стоит труда. Но это предрассудок. Нет ничего труднее, нежели сыграть самого себя. Это звучит несколько парадоксально, и, однако, попробуйте проверить мое утверждение на собственной практике и попытайтесь понять, как повели бы вы себя в предлагаемых обстоятельствах придуманной вами же драматической ситуации. Как остаться в этой ситуации самим собой? Ведь для этого нужно понимать и знать себя— свойство, отнюдь не часто встречающееся.

Но, вероятно, самое трудное — сыграть самого себя таким, каким человек был десятилетия назад. Ибо эта задача требует, чтобы исполнитель одновременно взглянул на себя со стороны и сохранил некоторое ощущение своей связи с этим персонажем.

В уже цитированной книжке Заславского о Шульгине было сказано так: «В первых же ораторских выступлениях Шульгина сказалась основная черта его: талант актерской искренности». Каждый кадр фильма Эрмлера убеждает нас в истинности этого утверждения. Но дело не только в актерском таланте Шульгина. Дело прежде всего в той задаче, которую поставили перед собой авторы фильма.

●

Документальный фильм не требует, собственно говоря, актерской талантливости. Единственное, что может понадобиться герою действительной жизни, перед которым стоит режиссер или ассистент режиссера с микрофоном, — это заставить себя говорить спокойно и просто, как будто в обычном разговоре во время работы или на отдыхе. Авторы фильма «Перед судом истории» — сценаристы и режиссер — отнеслись к центральному персонажу, как к герою фильма художественного. Я уже говорил, что центральный персонаж не плакатен, он трехмерен. Проще всего было показать Шульгина так, что характер его был бы как бы зеркальным отражением его социальной сущности, его политической роли — врагом и злодеем в каждой детали. Но уже Заславский, чья книжка, посвященная Шульгину, вышла в 1927 году, то есть в годы, когда фигура Шульгина как одного из руководителей российской контрреволюции и эмиграции была еще действительно актуальной, опасной и враждебной, писал о нем, что «в галерее деятелей царской России он выделяется как человек яркий, интересный, талантливый и в некоторых отношениях привлекательный. Это не заурядный черносо-

тенец и погромщик». Именно таким и предстает Шульгин перед зрителем в фильме Эрмлера.

В определении «документально-художественный фильм» режиссер сделал акцент на второй его части. Метод, характерный для художественных фильмов Эрмлера, сохранился и в его документальных картинах.

Ф. Эрмлер нигде не навязывает зрителю своей точки зрения, тенденции, которую вкладывает он в фильм, главной его идеи. Художник, чья основная тема — тема политики, у которого в оценках и анализе действующих лиц произведений всегда главный и основной критерий — критерий политический, никогда не был дидактичен. В его ранних и поздних, немых и звуковых фильмах идея и тенденция не стояли, как прописи, за каждым кадром, но всегда вытекали из положения и действия, к ним он вел зрителя как к конечному результату произведения.

Так и в фильме «Перед судом истории». Главное действующее лицо — глубокий старик, снова очутившийся в Ленинграде спустя несколько десятилетий после разлуки с этим городом. Ситуация эта — история старика, вернувшегося в город, где прошли самые бурные годы его политической деятельности в качестве члена «русского парламента», — ситуация отнюдь не новая, я бы даже сказал, уже ставшая в литературе банальной и, несмотря на банальность, неизменно вызывающая сочувствие зрителя. А сценаристы и режиссер нисколько не боятся этого — они продолжают ее развивать. Вот старик едет по Ленинграду и не узнает города. Вот он входит в здание Таврического дворца, где находилась Государственная дума, депутатом трех созывов которой он избирался. Вот он вспоминает о своем выступлении в годы войны с гневной речью против правительства — он выступал против правительства монархии с целью оградить монархию от потрясений и спасти ее от возможной революции. И здесь идет превосходная находка сценаристов и режиссера. Шульгин сидит на месте, на котором он всегда сидел в думе, и слушает собственную речь, которую читает диктор. И следующий кадр: его слушает дума — фотографии тех лет (президиума, депутатских скамей) даны операторами фильма так, что они кажутся не фотоснимками, а живыми группами людей.

Но, накапливая детали, медленно, исподволь, Эрмлер начинает открывать подлинное лицо Шульгина, напоминать о его подлинной роли. В либретто фильма, приложенном к монтажным листам, Эрмлер так характеризовал картину: «Включая натурные эпизоды, используя редкий кинодокументальный материал, картина прежде всего опирается на прямой диалог с В. В. Шульгиным. Этот диалог, имеющий подчас мемориальное содержание, развивается в основном как философско-политический диспут».

Я позволю себе не согласиться с этим определением. Больше того — я уверен, что это неверное определение художественных особенностей фильма повело и к одной ошибке в самой картине. «Философско-политический диспут» ведется на протяжении всего фильма двумя людьми — В. В. Шульгиным и безымянным человеком, выступающим, так сказать, от имени истории. Шульгину в фильме дана вся полнота характеристики; историку, кроме бесспорной правоты, ничего не дано. Историк этот лишен индивидуальных качеств, он как бы прямой «рупор духа времени», он в высшей степени абстрактен.

Я слышал мнение — мол, ошибка постановщика в том, что на роль историка выбран просто неудачный актер. Это неверно. Актер С. Свистунов, выступающий в роли историка, и выглядит импозантно, и держится перед аппаратом спокойно и просто, и произносит предназначенный ему текст вполне убедительно. Его несчастье заключается в том, что у зрителя, смотрящего картину, не появляется к нему никакого интереса; зритель еще и подозревает, что персонаж, названный «историком», подменяет кого-то другого, кто действительно необходим в фильме.

●

Как уже было сказано, режиссер медленно, исподволь открывает подлинное лицо Шульгина. Для постановщика этот фильм — способ рассказать о человеке, взглянув на него, так сказать, со стороны, раскрыв его сущность. И весь фильм Ф. Эрмлер ведет, имея в виду эту свою, до поры до времени скрытую цель. Это он полемизирует с Шульгиным, а вовсе не какой-то безымянный историк.

С самого начала, с первого же эпизода он не соглашается с Шульгиным, оспаривает его мнения, заставляет зрителя сомневаться в правдивости тех или иных его слов, догадываться об их подлинном смысле. Проезжая по ленинградским улицам по дороге с аэродрома, застроенной новыми домами, Шульгин говорит: «Новый город... совершенно новый и совершенно незнакомый». «Города, как и люди, живут, растут», — отвечает ему историк. «И дряхлеют», — заканчивает фразу Шульгин. Но историк возражает: «Как когда. Иногда молодеют». И диалог этот заканчивается многозначительным «м-да...» Шульгина. Это «м-да» можно понимать как угодно: «Еще неизвестно, хорошо ли это, что они

молодеют», «К лучшему ли это...», «Ах, ты меня ловишь, чуть ли не с первых же минут разговора и сразу стремишься подчеркнуть, что это новый город, молодой, отнюдь не тот, в котором я был несколько десятилетий назад. Ну, ну, посмотрим!..» Как угодно можно понимать это коротенькое восклицание, но оно обязательно содержит в себе оттенок сомнения, неодобрения, несогласия. Оно фигурирует в том же смысле в эпизоде, когда Шульгин, рассказывая о Февральской революции, ведет историка в комнату, где когда-то помещалась бюджетная комиссия Государственной думы, а в дни Февраля здесь обосновались представители Совета рабочих и солдатских депутатов. Нужно слышать, с какой иронией, с каким почти издевательством Шульгин произносит «дикое для нашего уха слово» «Совдеп». И когда историк возражает: «Понимаю, вам, конечно, было трудно предвидеть, что в этой комнате рождаются органы революционной власти, единственной законной власти в России»,— Шульгин снова ему отвечает этим многозначительным «м-да», в котором оспаривается каждое слово произнесенной историком фразы. Показывая зрителю Шульгина в этих эпизодах, Эрмлер как бы говорит зрителю: разумеется, ситуация со стариком, вернувшимся в места, где прошли многие годы его жизни, трогательна сама по себе, но не очень-то доверяйте этой трогательности, перед вами человек особый, талантливый и в чем-то привлекательный, но бывший одним из самых яростных наших врагов.

Необходимо сказать, что Шульгин великолепно владеет искусством подтекста. Смысл его умолчаний, его интонаций, его восклицаний всегда очень точен, всегда ясен зрителю. И, собственно, характер его раскрывается не столько в тексте, сколько в подтексте, не столько в прямых высказываниях на тему, сколько в примечаниях, которыми обильно снабжает их подтекст.

Но примечания и комментарии заключены не только в подтекстах самого Шульгина, но и в полемике с ним режиссера.

Есть у Шульгина любимое выражение «все как было...». Когда после нелегальной поездки в Советский Союз он, вернувшись снова в эмигрантское болото, выпустил книжку «Три столицы» — с отчетом о поездке, то рефреном через всю книжку проходили эти слова. Когда Шульгин произносит их, подойдя к Таврическому дворцу, режиссер Эрмлер комментирует эти слова, переводя объектив аппарата на мраморную доску у входа во дворец с надписью: «Ленинградская высшая партийная школа». Здание осталось, и комнаты остались, но все не «как было».

И это режиссер Эрмлер, а вовсе не историк напоминает Шульгину цитату из его же книги о том, что «фашизм, который является противником коммунизма в мировом масштабе, несомненно в некоторой своей части есть наша (то есть белого движения. — *Н. К.*) эманация». И другую цитату о том, что кумир Шульгина царский министр Столыпин был основателем русского фашизма и предтечей Муссолини. А когда Шульгин в ответ на это напоминание просит «не смешивать итальянский фашизм с германским нацизмом», режиссер Эрмлер демонстрирует хронику дружеского визита Муссолини к Гитлеру, дружеского совещания, на котором решались судьбы многих европейских государств. И это не безымянный историк, а режиссер Эрмлер вспоминает блокаду Ленинграда, мертвецов на улицах, сугробы, обледенелые окна. И, наконец, это режиссер Эрмлер демонстрирует хронику — собрание белоэмигрантского «комитета освобождения народов России» с участием изменника и предателя генерала Власова, собрание, на котором оглашена была приветственная телеграмма от Гиммлера. И эта хроника вызывает гневную реплику Шульгина: «Позор!.. Всякий, кто пошел за Гитлером, опозорил себя. В том числе и те русские эмигранты, которых вы мне показали. Они приобщились к мировому злу, и, по моему глубочайшему убеждению, они утеряли право называться белыми». Но и на эту реплику идет ряд ответных реплик, рисующих путь белой идеи, которая, как это уже отметил советский журналист, стала «грязной идеей».

Наблюдая за Шульгиным, воспроизводя его интонации, полемизируя с ним словом, документом, цитатами из его же книг, хроникой событий, режиссер Эрмлер создает подлинный портрет Шульгина, уводя его от образа жалкого старика, потерпевшего крушение и вернувшегося в родные края как своеобразный «блудный дед». И только к концу фильма, когда Шульгин, трижды и трижды уличенный в фильме во враждебности народу, вынужденный капитулировать, говорит о своей искренней приверженности идее борьбы за мир и о величии этой идеи, только тогда зритель начинает верить его искренности. Дискуссия пришла к концу.

Если бы не безымянный историк, а художник, режиссер Эрмлер лично разговаривал с Шульгиным, как сам комментирует свой фильм «Обыкновенный фашизм» режиссер Михаил Ромм, нет сомнения, фильм «Перед судом истории» был бы еще сильней. Но и сейчас он воспринимается как ярчайшее свидетельство истории, как новый успешный опыт нашей кинематографии.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Другими глазами

Свой первый большой фильм Андрей Кончаловский снял по повести Чингиза Айтматова «Первый учитель»*. Что привлекло его именно к Айтматову и именно к этой вещи. Ее содержание? Но оно во многом переосмыслено. Ее фабула? Но она не такова, чтобы представлять самостоятельную ценность, да к тому же непосредственно от фабулы в картине осталось немного — только самый костяк. Заброшенный киргизский аил, безграмотный и бедный учитель Дюйшен, знающий почти так же мало, как остальные, но уверовавший в новую жизнь, в революцию, и дети, вернее, одна девочка, Алтынай, самая способная, самая преданная и самая обездоленная из всех. Она тянется к знаниям, но ее, сироту, насильно выдают замуж, и только вмешательство Дюйшена все меняет: Алтынай уезжает в Ташкент учиться.

Об этом рассказано в повести, это есть и в фильме, но есть только как материал, как жизненная первооснова, на которой новый автор строит новое повествование. Впрочем, говорить об одном авторе картины вряд ли возможно: сценарий написан Ч. Айтматовым и Б. Добродеевым при участии А. Кончаловского, и трудно предположить, что создатель повести лишь санкционировал иное толкование однажды уже осмысленных им событий. Видимо, и ему самому захотелось взглянуть на них с новых позиций... Но как бы там ни было, нам открыто одно: привлекло режиссера в «Первом учителе» не что иное, как время. Именно время, с его огромными сдвигами, с его трагедийными противоречиями, когда не только традиции, но и человеческое сознание нередко не успевало за резко изменившимся социальным строем.

Исследуя это время, познавая его, режиссер больше всего боится поспешности суждений, заранее сконструированных концепций — всего того, что может подменить живую жизнь или хотя бы заслонить ее ход от внимательного взгляда. Именно поэтому ему так важны быт, условия существования тех лет. Он воспроизводит их со всей конкретностью, со всей возможной тщательностью. Полуразрушенный загон для скота, в котором занимаются босые, оборванные, напуганные ребятишки; холодная горная речка — Дюйшен один, под общие насмешки выкладывает ее тяжеленными камнями, чтобы облегчить ученикам путь в школу; шумное торжище — не то базар, не то той; потные, пьяные, искательно смотрящие на богатого хозяина люди; драка — оравой на одного, бьют сладострастно, избивают, забивают насмерть; брачная ночь Алтынай — онемевший от страха подросток в высоком женском уборе и полуголый мужчина, почти угрожающий в избытке своих сил, готовый на все, чтобы получить наслаждение. И снова свист нагайки, разорванная одежда, борьба. Такова жизнь — и она в фильме никого не удивляет. Когда наутро первая жена бая начинает свертывать стены кибитки и взорам всех открывается растерзанная Алтынай — ее вид не вызывает у окружающих ни жалости, ни возмущения. Когда тот же бай и его приспешники избивают Дюйшена и бросают его полумертвого у школы, ребятишки не спешат к своему учителю, как спешили к нему в повести Айтматова: теперь они испуганно убегают. Да и сам Дюйшен, придя за Алтынай в байскую кибитку, со всего размаха бьет спящего ногой в грудь, кричит, и в крике его и чувство вершащей себя справедливости, и что-то от старинной степной жестокости.

Метаморфоза, происшедшая с учителем, и есть то главное изменение, которое позволяет говорить о переосмыслении первоисточника. Дикий и безжалостный быт — не просто экзотическая краска. Это те «предлагаемые обстоятельства», та реальная среда, которая формирует реальные характеры. Старое защищается яростно — и новое не знает пощады. Недаром поборником перемен выступает именно Дюйшен — он настолько же далек от односельчан непоколебимостью своей новой веры, насколько близок им способом ее утверждения. Сила побеждается силой — вот та объективная идея, которая присутствует в картине. Сочувствует ли режиссер, разделяет ли ее — другой вопрос, но как данность времени она выражена с полной художественной ясностью. Это первое, что приносит нам фильм.

Первое, но отнюдь не единственное. Мысль о непримиримости определяет характер всего повествования. Дальше, в его рамках, Кончаловский стремится нарисовать картину диалектиче-

* Сценарий Ч. Айтматова и Б. Добродеева при участии А. Михалкова-Кончаловского. Постановка А. Михалкова-Кончаловского. Оператор Г. Рерберг. Художник М. Ромадин. Композитор В. Овчинников. Звукооператоры Е. Кашкевич, С. Кацепеленбоген. Редактор Н. Рудакова. Производство киностудий «Киргизфильм» и «Мосфильм», 1965.

скую. Главным персонажем этой картины выступает все тот же Дюйшен.

Его фигура отнюдь не однозначна. Как в классицистских пьесах, герой здесь отягчен невольной виной. Он должен — он может: между ними — пропасть. Чтобы преодолеть ее, Дюйшен перенапрягает свои силы. Это перенапряжение сил физически ощутимо в картине, как ощутимы в ней неизбежные срывы героя. Удар, крик, слезы — и то и другое в равной степени выдает его слабость. Он плачет, когда увозит Алтынай от бая и, мучась жалостью к ней, тем не менее не сдерживает удара— словно мстя девушке за то, что не сумел защитить ее. И после одного из занятий слезы душат его: только что один из ребятишек — смешной, смышленый и маленький— впервые услышал от учителя, что смерть неизбежна. «Все умрут?— спрашивает он. — И Ленин?» (Портрет Ленина — единственное украшение «класса», и рассказ о нем — на первом же школьном уроке.) Вопрос мальчугана вызывает неистовый взрыв ярости учителя: он хватает его, тащит к дверям, трясет, гонит. Дети напуганы —теперь они не задают никаких вопросов.

В своем беспристрастном отношении к герою режиссер не знает снисхождения. В повести Ч. Айтматова учитель до некоторой степени — образец не только упорства, но и долготерпения. Он не то чтобы охотно подставляет под удар щеку, но понимает, что сопротивление односельчан его просветительским начинаниям продиктовано не столько убежденным неприятием перемен — конкретными плодами этих перемен они охотно пользуются,— сколько их невежеством. Именно поэтому снисходительность не кажется ему пороком. В фильме он нетерпим больше других.

«Первый учитель». Н. Аринбасарова — Алтынай, Б. Бейшеналиев—Дюйшен



Одна из сильных сторон Кончаловского — умение строить атмосферу эпизода. Еще не знаешь, что произойдет, еще ниоткуда не ждешь беды, но уже чувствуешь неладное. В ту ночь, когда Дюйшен привозит в аил известие о смерти Ленина, мы уже внутренне подготовлены к тому, что он задержался в городе не случайно. И вот он появляется — без коня, в расстегнутой шинели, с блуждающим взором. «Не дам спать, никому не дам спать»,— в исступлении кричит он, колотит в стены юрты и наконец поджигает что-то. Полыхает костер, испуганные, полуголые люди выбегают из кибиток, встречая мечущегося в ярости и смятении Дюйшена.

Контраст между его собственным и их душевным состоянием (в данном случае, между горем и, как ему кажется, равнодушием неведения) — вот что заставляет его сходить с ума, жить в постоянной лихорадке.

В картине очевидна влюбленность режиссера в искусство, рожденное революцией, в немой кинематограф конца 20-х годов. Иногда эта любовь оборачивается даже стилизацией: вспомните начальные титры, их словно сбитый шрифт и долгую, абсолютную немоту статичных кадров, которую прервет резкий, срывающийся голос: «Я — учитель!» Но, думается, связь первой работы Кончаловского и русского искусства революционных лет — прежде всего в непредвзятости прикосновения к материалу, в понимании великого, трудного времени, его героев.

При этом сценаристов и режиссера влечет не драматическое развитие фабулы, а драматическое развитие идеи. Фабула, связанная с судьбой Алтынай, развивается здесь не то чтобы благополучно, но все же как-то умиротворяюще. Где-то в степи на разъезде остановится поезд, и Дюйшен уговорит испуганную девушку не бояться этого усталого, отдувающегося железного чудовища, не бояться рослой немолодой женщины в косынке и кожаной куртке, которая привычно примет Алтынай и отвезет ее в Ташкент, в отвоеванную у старого жизнь, отвезет вместе с другими подростками, в чьей неизвестной нам судьбе угадается сходство с судьбой ученицы Дюйшена, угадается историческая характерность.

Но этот финал у рельсов — не итог картины.

Фильм труден. Хочется поначалу, чтобы режиссер пожалел и нас и своего героя, привел бы все к гармонии. Не то чтобы уравновесил добро

и зло, дал средне-приемлемую картину жизни, но хочется, скажем, чтобы герой понял всю опасность своей одержимости, в состоянии которой он порой действует и от которой жизнь должна была заставить его отказаться.

А почему, собственно, должна? Разве не мог художник, исследуя время, повернуть действие неожиданно не только для нас, но и для себя самого? Ведь «гвоздь» познания, говорил В. И. Ленин, не что иное, «как сам себя конструирующий путь». Так почему же отказывать художнику в свободе выбора этого пути?

И тут становится ясным, что тот вопрос, который мы задали себе вначале,— вопрос о безоговорочном принятии автором своего героя — в данном контексте поставлен быть не может. То есть задать его, разумеется, не возбраняется — но только не в расчете на односложный ответ. Все серьезнее — все дано и в исторической конкретности и в исторической перспективе, без внутренней робости показать человека таким, каков он есть, и с ощущением его действенной, объективной значимости. Именно это последнее и позволяет А. Кончаловскому и актеру Б. Бейшеналиеву закончить фильм на предельном драматическом напряжении.

Отправив Алтынай в Ташкент, режиссер вновь сталкивает Дюйшена и его односельчан. Сталкивает в обстоятельствах трагических. Вернувшись в селение, учитель видит сгоревшую школу: около нее ни души. Всех людей он находит на площади, где слышны плач и монотонные причитания женщин. Однако эта необычная картина не настораживает Дюйшена. Снова он в горе, и снова они равнодушны и к нему и к школе, которой дали сгореть. Он обрушивает на людей поток упреков, на этот раз уже до жестокости неуместных. Спасая школу, погиб мальчик (это его оплакивает теперь аил), следы ожогов на руках и лицах многих мужчин — так почему же они должны терпеть брань? Кажется, справедливость гнева дошла до Дюйшена, а обуглившийся труп его ученика (режиссер заставляет его увидеть и это) что-то сдвинул в его сознании. Во всяком случае, он плачет, ему стыдно, и кажется, что наконец-то наступит то примирение, то слияние героя и масс, без которого мы в общем-то и не мыслим картины на аналогичную тему. Однако конфликт разрешается иным путем.

Главным аргументом в пользу Дюйшена становится как раз то, что казалось раньше непреодолимой преградой. Побеждает страстная, заражающая сила его бескорыстия, революционный энтузиазм. Когда односельчане, угрожая, гонят Дюйшена, он остается. Он хочет отстроить школу. Не из чего? Он возьмет топор, чтобы срубить их тополь — не только единственное дерево окрест, не только отраду старого бедняка, у дома которого он вырос, но нечто большее в той системе символов, которую мы встречаем в картине... Долгое время во все полотно экрана только это дерево и стук топора. Прекрасное, трепещущее, шумящее листвой дерево и мерный, мертвенный звук железа. Привыкнув — пока идет фильм — к символам, мы тоже воспринимаем поступок Дюйшена не просто, а как нечто несущее более общий смысл. Этот окончательно определившийся потенциал героя вызывает к действию и другие силы. Топор не только у Дюйшена — он в руках того старика, тополь которого Дюйшен рубит и который был до сих пор и другом и опорой учителя. Теперь уже два топора обрушиваются на дерево, и человек, что мог свершить суд над героем, становится с ним рядом.



«Первый учитель». Б. Бейшеналиев—Дюйшен

Таков этот фильм. Повторяю, трудный — в силу органической сложности материала. И подчас нарочито затрудненный — в силу перегруженности символической образностью. И это эхо («социализм, социализм, социализм»), которое многократно звучит в горах, повторяя слова детей, доносящиеся из распахнутого окна школы; и этот бесконечно льющийся дождь, который сопровождает Дюйшена и Алтынай, когда он уводит ее от бая; и это ее омовение в реке...

Здесь есть все излишества дебюта, настойчивость в «заявлении себя», идущая от боязни быть тривиальным. Но фильм серьезен в главном. И в нем действительно присутствует личность нового художника, приходящего в искусство.

Н. ЗЕЛЕНКО

Папа, мама, Сашук и... жизнь

Эта старая история
Вечно новой остается, —

сказал Гейне о любви.

В воспитании — очень сходная картина. Здесь нет точных рецептов, и каждый человек решает педагогические проблемы по-своему. Бывают случаи, когда не помогают ни известный еще по школьным учебникам опыт спартанцев, ни Песталоцци, ни Руссо, ни Ушинский, ни Макаренко.

Кто воспитывает ребенка? Отец, мать, бабушка, школа? Никто в отдельности. Только все вместе плюс еще что-то. Каждого человека — и маленького и большого — воспитывает жизнь. Обстоятельства, события, люди, которые его окружают.

Это очень сложный процесс. Трудно проследить его ступени, фазы, стадии. Но его результат почти всегда бывает явным. Вдруг оказывается, что независимо от нашего желания сложилась какая-то новая черточка в характере ребенка. Когда это произошло? В силу каких причин? Не всегда вспомнишь, сообразишь, найдешь истоки. Но она существует, эта черта характера, и надо или мириться с ней, или ее исправлять...

Фильм «Какое оно, море?»*, на мой взгляд, подарил зрителям нечто весьма ценное: он сделал зримым, наглядным процесс формирования человека жизнью. И название картины — лишь маскировка сути проблемы. Главный в фильме другой вопрос: какая она, жизнь?

Жизнь — реальная, обычная, простая и сложная — выходит на экран со своими подлинными «взрослыми» заботами, не отделенными железным занавесом от ребячьего взгляда Сашука.

Поначалу может показаться, что фильм соткан из обыденного и не очень важного. Живут рыбаки, делают свою нелегкую работу, каждую ночь выходят в море, к полудню возвращаются, и на берегу их встречает маленький мальчик с выгоревшими до белизны волосами и облупившимся носом... Потом мальчик убегает к пограничникам, знакомится со своей сверстницей Анусей, варит кондер для бригады, когда хворает мать... И немногие остальные события столь же обычны и невелики по значению, «немасштабны». Но за каждым — тема для серьезного разговора о жизни, о воспитании. За каждым — будущая или наметившаяся черта характера человека. Или даже рождение мировоззрения. Поэтому о каждом из этих событий можно и хочется думать.

Скажем, так: есть в бригаде парень по имени Жорка. Мать не велит Сашуку дружить с ним — он бандит, в тюрьме сидел. А Жорка хоть и вправду был в тюрьме, но попал туда не за подлость, а за дурость, из-за своего вспыльчивого характера, потому что посчитал, будто справедливость можно восстановить посредством кулака. Мальчика тянет к Жорке, который не кичится своим положением взрослого, а держится на равных с пареньком. Это он, Жорка, придумал для щенка Кутьки красивое морское имя Бимс. Он подарил мальчику бесценный подарок — стеклянный поплавок для сетей — кухтыль. Если поймать в море второй и связать их вместе — можно плыть куда хочешь, хоть на самую глыбь. И это он, Жорка, достал машину, чтобы отвезти в больницу мать Сашука, когда та заболела.

...Очень важно, чтобы ребенок понял — жизнь и люди не однозначны. То, что лежит на поверхности, — не всегда самая настоящая правда. Нужно приглядеться к человеку. Не то очень легко стать несправедливым или жестоким. Сашук усвоил на наших глазах эту простейшую и важнейшую истину.

А история с Игнатом, который попытался обвинить в воровстве захворавшую мать Сашука? По общему решению, обладающему силой приказа, Игнат, собственник и накопитель, думающий только о рубле, должен уйти из бригады.

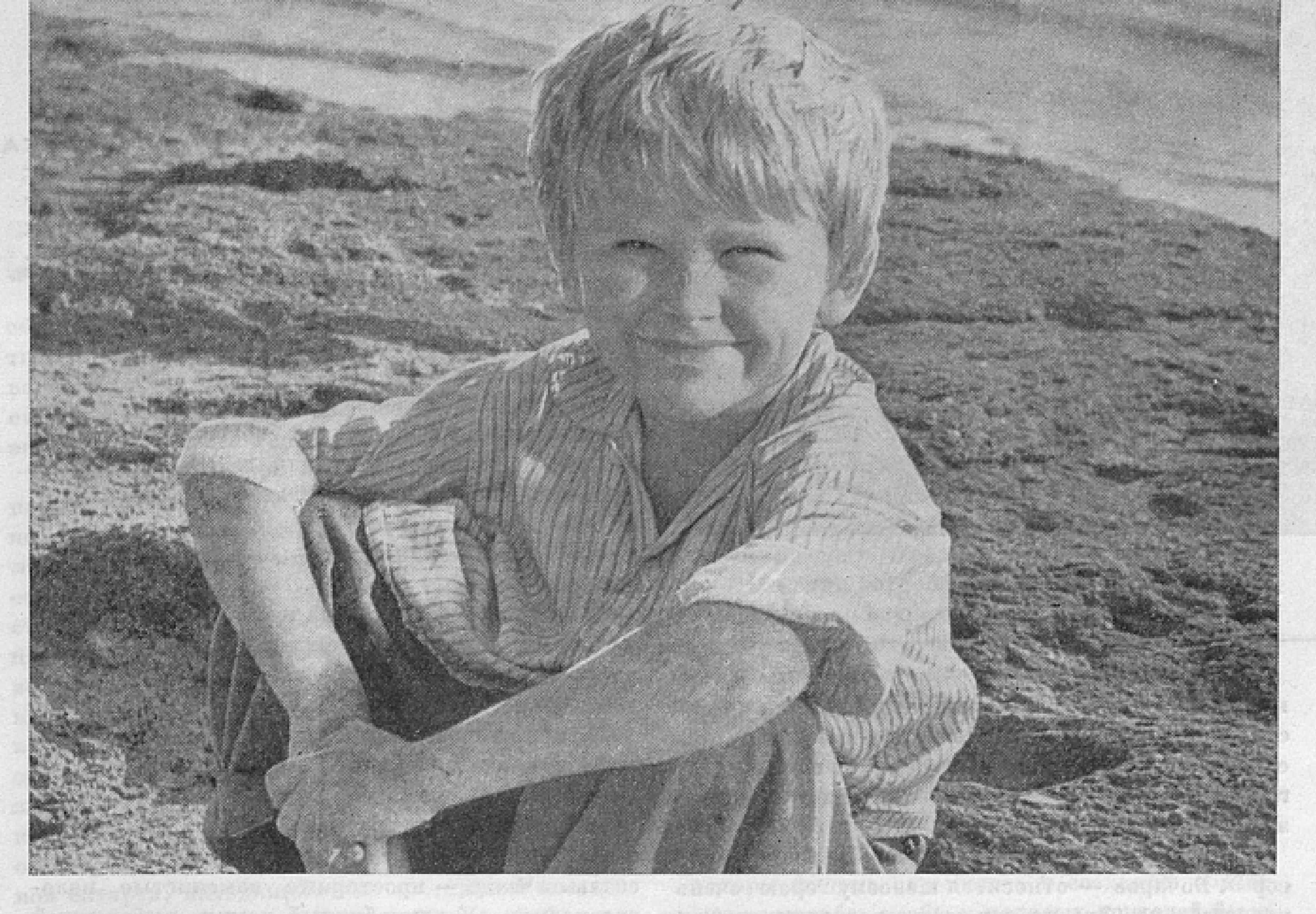
Эпизод изгнания Игната суров и жесток. Но это справедливая жестокость. Ибо право людей, живущих по законам коллектива, законам человеческого сообщества, — очистить себя от грязи, оградить от подлости. И суровая требовательность этих людей неотрывна от их доброты. Нельзя быть добрым и с друзьями и с врагами — если ты добр с врагом, ты враг другу.

Эпизод, о котором идет речь, играет существенную роль для идейного смысла фильма в целом. В нем особенно резко и выпукло прорисовывается та «земля людей», на которой будет жить Сашук — мир отнюдь не розовый, но справедливый.

Справедливый? Да, несмотря на все горести, которые перенес до этого, почти финального эпизода Сашук. Сцена именно так и восприни-

---

* Сценарий Н. Дубова. Постановка Э. Бочарова. Оператор И. Шатров. Художник И. Бахметьев. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Н. Озорнов. Редактор С. Клебанов. Производство Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1964.



«Какое оно, море?». Андрей Бухаров — Сашук

мается — как торжество доброго, прекрасного над всем, что доставило мальчику столько огорчений: над бессмысленной злобой Игната, убившего щенка; над равнодушием человека, отказавшегося дать машину больной Насте; над бессердечием и эгоизмом дачницы... Эту последнюю историю стоит рассказать подробнее — ведь почти все время мы говорим о людях, окружающих мальчика, и совсем мало — о нем самом. А между тем этот маленький человечек (его очень убедительно играет Андрей Бухаров) достоин того, чтобы о нем не забывали...

Итак, дачники. Они приехали в соседнюю деревню на собственной машине. Машина была прекрасна, как сказка... нет, в тысячу раз лучше. Она сверкала, и зайчики прыгали в блестящем стекле, и серебряные ручки горели, как зеркала... Словом, когда хозяин машины «угадал» желание Сашука и прокатил его — это действительно было так, словно на наших глазах свершилось чудо... Но дело не только в машине: Сашук подружился с дочкой дачников Анусей, а в дружбе он оказался человеком беззаветным и самоотверженным до самоотречения. И когда девочка уезжала, он на прощание подарил ей свою самую большую драгоценность — зеленоватый на просвет, пахнущий морем, сохранивший в своей глубине его вечный шум кухтыль... А потом сидел растерянно на корточках на каменистом шоссе и рассматривал мелкую стеклянную пыль — все, что осталось от великолепного поплавка. Горечь, обида, разочарование, недоумение — все в этом растерянном взгляде: зачем понадобилось Анусиной маме выбрасывать кухтыль? И — добавим мы — зачем понадобилось делать это на глазах у мальчика? Откуда такая жестокость в этой благополучной женщине?

Говорят, человек не бывает злым от рождения. Дети рождаются на свет добрыми, и уже дело наше, дело взрослых, кого мы из них воспитаем. Но, право, несколько бед, вроде тех, которые пережил Сашук,— и совсем не трудно ребенку обидеться на людей, замкнуться в себе...

Что касается Сашука, то он наверняка родился добрым, расположенным к людям, доверчивым. С какой радостью варит он кондер для рыбаков, как увлеченно делает это, вероятно, первое в своей жизни «общественно полезное» дело. Кондер подгорел, его почти невозможно есть, но на этот раз мальчик не услышал горьких слов



«Какое оно, море?»

критики. Потому что взрослые поняли — он старался ради них, обжигал пальцы, измазался сажей; он сделал хорошее дело, и важна здесь готовность сделать это для других, а не результат.

Авторы фильма — писатель Н. Дубов и режиссер Э. Бочаров — относятся к своему герою очень уважительно. Это не тот стиль разговора, когда взрослые садятся на корточки и пытаются таким образом быть вровень со своим маленьким героем. Это разговор на равных. Без умиленности, без сюсюканья. Все, что происходит, происходит всерьез. И поэтому не остается ощущения незначительности происходящего. Неправда, что разбитый кухтыль — не горе. Горе, самое настоящее. Острое. Ибо предательство и жестокость ранят в первый раз еще больнее, чем, скажем, в десятый...

В первый раз... Авторы поставили фильм о первой встрече с морем. О первом общественно полезном поступке — я имею в виду кондер, который Сашук сварил для бригады. О первой смерти —пусть это смерть щенка,— увиденной очень близко. О впервые родившемся стремлении отдать все, что имеешь, даже самое дорогое, человеку, к которому привязался...

В первый раз... Не секрет, что редко мы, взрослые, сохраняем в памяти ту остроту ощущений, которая присутствовала «в первый раз». И — опять же не секрет — порой не учитываем этой остроты детского восприятия в своих отношениях с детьми. Мерим события и людей разной меркой. И, может быть, здесь истоки нашего — взрослых и детей — взаимного непонимания.

В первый раз... Оттого, что авторам фильма удалось вернуть впечатлениям и переживаниям их первоначальную, естественную, от века присущую силу, на экране происходит удивительная вещь. Авторы берут обычные события, ничем особенно не выдающихся людей, ставят их в достаточно банальные драматургические ситуации и извлекают из всего этого поэзию.

Фильм писателя Н. Дубова и режиссера Э. Бочарова поэтичен — но без поэтических атрибутов. Поэзия обнаруживается в самых обыденных явлениях. Это поэзия самой жизни. В фильме почти нет метафорической образности, нет и несколько приподнятого над действительностью лиризма, свойственного, скажем, другой ленте, в которой тоже есть дети и море,— «Девочка и эхо» («Последний день каникул») А. Жебрюнаса.

Пожалуй, работа Дубова и Бочарова по замыслу и по отношению к изображаемому, да и по методу изображения ближе всего к хорошо известному фильму «Сережа». Мы отмечаем это сходство не в укор. Точнее всего сказать, что «Какое оно, море?» продолжает линию, начатую «Сережей».

В картине все просто, почти аскетично. Рыбачье, рабочее, не курортное, не праздничное, безбрежное море. Изредка — суховатые кустистые скалы. Чаще — просторные каменистые пологие холмы. И глинобитный домик, выбеленный известкой, ослепительный под жгучим полуденным солнцем... Оператор И. Шатров решил фильм изобразительно — именно фильм, а не отдельные его кадры и эпизоды — в точном соответствии с идейным замыслом писателя. Он не позволил себе ни одного «красивого» кадра — за исключением, может быть, финального. Сашук выходит из дома поутру и видит необъятное море и необъятное небо над ним. Восходит солнце, и его лучи пробиваются сквозь тучи и скользят, шагают прямо по волнам.

Есть вещи, которые мы называем непреходящими. Никогда не наскучит запах моря, как не может надоесть вкус свежего хлеба. Это вечно. Старо, как мир, и навсегда прекрасно. Пока живут на земле люди. И пока они живут, маленькие мальчики будут приходить в большой мир и открывать для себя его красоту, сложность и справедливость.

Мы сейчас много и серьезно говорим о воспитании молодежи. Спору нет, организация досуга, спорт, кружки самодеятельности — все это чрезвычайно важно. Но, может быть, самое важное— научить человека думать и чувствовать. Подготовить его к напряженной духовной жизни. События, свидетелями которых мы стали в фильме, мне кажется, формируют характер Сашука именно в этом духе.

Ан. ВАРТАНОВ

Соблазны романтики

В фильме «Над нами Южный Крест»* повсюду обнаруживаешь стремление его создателей произвести впечатление. Люди в картине не говорят, а вещают, не действуют в соответствии с обстоятельствами, а «совершают поступки», авторы не показывают те или иные эпизоды из жизни героев, а демонстрируют их.

С первого же кадра обрушивается на зрителя шквал неожиданных эффектов. Два молодых исследователя Антарктиды, встретившись после многолетней разлуки на шестом континенте, бросаются друг к другу и... один из них делает стойку на руках и таким образом заменяет традиционные приветствия. Внезапно заболевший человек вызывает врача... выбросив из окна на парашютике записку. Он же, когда раздается стук в дверь, таинственным голосом (записанным эффектно, с помощью реверберации) произносит загадочные слова о горячем ручье, у истоков которого следует искать ключ. Оказывается, ключ от квартиры лежит... под радиатором отопительной батареи, находящейся на лестничной клетке. Впрочем, больной — это старый полярный летчик — уже на ногах и вполне мог бы открыть дверь сам, но, очевидно, столь прозаичное действие разрушило бы «загадочность» образа и выпало бы из той «возвышенной» манеры, которая присуща кинорассказу. Ведь даже о своей сердечной болезни герой говорит белыми стихами: «Сердце стучит, как раненый барабанщик. Но оно будет жить, пока жива в мире тревога. Ведь кому-то же нужно стучать тревогу!» Вместо спичек летчик по привычке, сохранившейся со времен войны (или заимствованной из сказки Г. Х. Андерсена), пользуется громоздким огнивом. Начиная рассказывать об Арктике, он непременно зажигает свечной огарок — один из множества, стоящих у него на окне, — и обрывает себя на полуслове, как только погаснет пламя свечи.

Если бы перечисленными нами деталями и подробностями авторы фильма пытались подчеркнуть странности характера бородатой Шехерезады, тогда можно было бы оправдать избранные ими средства. Но летчик Павел Иванович Федосеенко не только не объект авторской иронии, но, напротив, призван служить образцом для подражания молодым героям фильма — Федьке и Вовке. Старый летчик увиден как бы их глазами, и все, что описывали мы выше, авторам представляется, как штрихи и особенности характера, которые способны вызвать благоговение и восторг.

Впрочем, если говорить о замысле произведения — вернее, о заложенной в нем нравственной программе, — то авторов тут не в чем упрекнуть. Они задумали рассказать о жизни человека, пронесшего через все годы мечту. Мечту, для достижения которой отданы все силы. Мечту, которой суждено осуществиться усилиями нового, молодого поколения. Федя и Вовка, увлеченные вначале личностью полярного летчика, затем становятся его друзьями, также захваченными мечтой о покорении Антарктиды.

Следовательно, летчик Федосеенко существует в фильме не сам по себе: под его влиянием формируются характеры юных героев, вырабатываются жизненные принципы.

Авторы фильма стремились к созданию образа такого масштаба, чтобы у молодых зрителей было с «кого делать жизнь». Нет слов, задача эта благородна и очень важна, ярко и увлекательно показанная романтика подвига нужна сегодня. Особенно когда место героев, владеющих юношеским воображением, готовы занять персонажи фильмов типа «Великолепной семерки».

Итак, все исходные обстоятельства складывались в пользу авторов фильма. Верный замысел нуждался в конкретной разработке, в долгих и многотрудных поисках яркой и точной формы выражения.

Но авторам, судя по фильму, захотелось более стремительного, я бы сказал, мгновенного решения всех поставленных проблем. Анализ человеческих поступков и характеров был отброшен. Кропотливый отбор выразительных средств не понадобился. Соблазнили легкие, чисто внешние кинематографические ходы. И получилась картина, «накрученная» по всем правилам на заданную тему.

В ней есть то, что нужно для такой ленты: герои, достигшие своей мечты — попавшие в Антарктиду (для того чтобы зрители в этом не усомнились, авторы начинают свой рассказ с конца, с того момента, когда уже ставшие взрослыми мальчишки встречаются где-то в районе Южного полюса); старый летчик, проживший молодость на Севере и всю жизнь промечтавший о покоре-

* Сценарий И. Болгарина, С. Наумова. Постановка И. Болгарина, В. Ильенко. Оператор В. Ильенко. Художник А. Бобровников. Композитор Л. Грабовский. Звукооператор Г. Салов. Редактор В. Сосюра. Киевская студия имени А. П. Довженко, 1965.



«Над нами Южный Крест». Б. Андреев — Федосеенко, А. Барсов — Федька, А. Веселовский — Вовка

нии Антарктиды (он олицетворяет красоту и необычность «романтического» существования и лишний раз напоминает о преемственности поколений); эффектные рассказы о легких подвигах при достижении трудных целей.

Картина «Над нами Южный Крест» по замыслу рассчитана на юного зрителя. Однако авторы оказались где-то посередине между взрослым и детским кинематографом: с одной стороны, тяжеловесные, трудные для восприятия сюжетные построения (фильм построен как «рассказ в рассказе», а параллельно дается еще один повествовательный пласт) и претенциозный, «модерный» набор кипосредств, с другой — стремление авторов подладиться под зрителя, разжевать ему «трудные» места, объяснить, что к чему. Так появились рассказы про экспедицию Роберта Скотта в Антарктику, сделанные с плоской назидательностью, рассуждения про «рыб в пушистых шубах» (это образное определение, очевидно, имеет в виду тюленей, хотя каждый мальчишка знает, что тюлень не рыба).

Авторы «Южного Креста» весьма односторонне трактуют подвиг лишь как физическое напряжение, выносливость, упорство. Между тем широко известно, что подвиги — это знания, труд не в меньшей мере, чем лихость или смелый порыв. Времена Роберта Скотта, которым увлекаются вслед за Федосеенко мальчишки в фильме, миновали. А в картине легкость, с какой герои относятся к своей мечте, «подвиги» Феди, после которых Федосеенко должен выручать его из милиции, истории, что рассказывает летчик под аккомпанемент горящей свечи, призваны доказать обратное.

И дело тут не только в деталях, которыми расцвечен сюжет фильма, а в самой основе сюжета, в скрытой под мишурой «романтических» блесток логике поступков. Федосеенко болен, ему нужен постоянный уход. Не раз юный Федя, находясь рядом, вовремя доставал лекарство и предотвращал тяжелые сердечные приступы. Но такая помощь другу кажется мальчику недостаточно эффективной: ему хочется сделать что-то более значительное. В письменном столе летчика хранится фотография юноши, и Федя, решив, что это сын Федосеенко, о котором тоскует отец, отправляется на его поиски. Здесь снова возникают подвиги в духе вестернов: герой едет «зайцем» на подножке вагона, прыгает через забор, лезет в окно и т. д. А в результате все оказывается бессмысленным: никакого сына у Федосеенко нет, на фотографии снят он сам в молодости.

Кроме того, во время Фединого отсутствия с Федосеенко случается сердечный приступ, и он, оставшись один, умирает. Так, помимо воли авторов логика жизни доказывает к финалу: неэффектно, но вовремя подносимые больному капли были для него полезнее, чем отчаянная по смелости поездка в поисках несуществующего сына.

Там, где фильму не хватает убедительности поступков героев, где явно не сходятся концы с концами, авторы обращаются к знакомым кинематографическим эффектам. В конечном итоге, сочетание претенциозности в использовании кинематографических средств с элементарными заимствованиями и подражательством вполне логично. Отсутствие своего голоса можно компенсировать набором чужих голосов. И вот — необычные ракурсы, рубленый монтаж, наплывы... Не скроем, кое-кому такой кинематограф кажется интересным, чуть ли не новаторским. Но на поверку новаторство это состоит либо из поверхностно усвоенных достижений искусства наших киноклассиков, либо из заимствованной и непродуманно примененной современной манеры так называемого «свободного движения» камеры.

«Над нами Южный Крест». Б. Андреев — Федосеенко



По сути, найденные в фильме художественные решения несамостоятельны и довольно беспомощны. Вот несколько примеров. Для того чтобы выделить рассказы Федосеенко, режиссеры в левом нижнем углу кадра поместили профили слушающих мальчишек. Кинорассказ вирирован в синий цвет, лица же даны в естественном цвете. Связь старого летчика-радиолюбителя с далеким Майклом Джонстоном из Канады раскрывается с помощью мультипликации: вокруг радиопередатчика возникают видимые наяву цветные круги (очевидно, радиоволны), они ширятся, проходят по висящей тут же над передатчиком географической карте, доходят до Канады, и в следующем кадре мы уже видим сидящего в заснеженном домике, выряженного «под канадца» актера. Умирает старый летчик, и камера вместе с Федей, вошедшим в комнату, переводит взгляд с предмета на предмет (панорама в сочетании с короткими наездами), в сопровождении отдельных фраз из любимой песни летчика. А несколько раньше Федя видит детский парашютик, запутавшийся в телеграфных проводах, и догадывается о том, что с Федосеенко стряслась беда. Мальчик вбегает в подъезд, и... идет почти «дословная» цитата из известной всем картины М. Калатозова и С. Урусевского «Летят журавли».

В каждой сцене фильма легко угадывается первоисточник: южный базар и Вовка-очкарь, дружащий с Федькой-сорванцом,— это реминисценции катаевского романа «Белеет парус одинокий» и фильма В. Легошина, снятого по книге; история летчика Федосеенко — это перепев уже виденного в фильме «Путь к причалу».

На роль старого летчика Федосеенко режиссеры пригласили Бориса Андреева, в свое время прекрасно сыгравшего в фильме «Путь к причалу» боцмана Россомаху. Но если Россомаха был молчалив и значителен, то Федосеенко велеречив и неинтересен. Поиски своего места в жизни, жажда душевного тепла, одиночество — все это говорит о сходстве характеров. Однако исполнение удивительно разнится по масштабу и точности. Федосеенко порой воспринимается даже как пародия на Россомаху. Выспренность текста, пересыпанного псевдофилософскими истинами и афоризмами, потянула Б. Андреева к подчеркнутой многозначительности, а режиссеры и не попытались удержать талантливого актера от этакой картинности. Так возник облик «полярного волка» и исчезли надежды на то, что раскроются человек, его душа, его драма.

Я позволил себе столь резко судить о картине «Над нами Южный Крест» потому, что это произведение не является случайностью для его авторов. Год назад тем же творческим коллективом (с той только разницей, что художником вместо А. Бобровникова работал М. Юферов) был снят фильм «Возвращение Вероники». В нем те же недостатки, которые пышным цветом расцвели в «Южном Кресте». Претенциозность формы сочеталась со скудостью содержания, логика жизненных обстоятельств вступала в противоречие с надуманным сюжетом. (Героиня, способный врач, отказывается от аспирантуры во имя практики на целине; в качестве аргумента для такого решения использована клятва, составленная две тысячи лет назад отцом медицины Гиппократом; в ней сказано о необходимости врача служить людям, но каждый поймет, что занятия медицинской наукой, если это не уловка избегнуть трудностей, не менее важны обществу, чем врачевание. Верный тезис авторы подменили ложным.)

Уже в «Возвращении Вероники» настораживало пристрастие авторов к внешним, броским решениям, к неоправданным «киноэффектам». Даже в «Южном Кресте» трудно найти сцену, которая по претенциозности и безвкусице сравнилась бы с той, где слепая девочка прозревает после операции и впервые видит солнце. Тут же черное солнце на черном небе (образ, заимствованный у Шолохова). Но если С. Герасимов, снимая «Тихий Дон», решил отказаться от такого кадра, почувствовав его неестественность для кинематографа, его литературность, то режиссеры «Вероники» не задумались над этим обстоятельством. И художник-пленэрист, «снимающий» кистью блик солнца с руки девочки, и умилительная слащавость ракурсов... Все это символически должно было обозначить прозрение, с которым связано возвращение Вероники на целину.

И «Южный Крест» и «Возвращение Вероники» снимали два режиссера: Игорь Болгарин и Вадим Ильенко. Болгарин по профессии сценарист, Ильенко — оператор. Решив ставить фильмы, они брали на себя двойную ответственность, поэтому с них и двойной спрос. Я не могу сказать, что их постигла неудача лишь потому, что они взялись за режиссуру. Думается (и я старался это показать), что приверженность авторов к определенной эстетике распространилась и на сценарий и на операторскую работу. Недостатки постановки под стать серьезным огрехам в драматургии и изобразительном решении. Вернее, они связаны друг с другом, ибо у них единый источник: отсутствие самостоятельного взгляда на жизнь, подмена художественного анализа кинематографическими кунстштюками.

Эрнст КРЕНКЕЛЬ,
Герой Советского Союза

Возможности человека

Я вижу на экране знакомые и близкие сердцу места: остров Врангеля, Шпицберген, море Лаптевых, Берингов пролив... Оживают пути, что прокладывали наши советские полярники-первопроходцы. Вот и остров Домашний, куда недавно перевезли известного полярника Г. А. Ушакова и похоронили там, где хотел он сам,— в Заполярье. Тернистые тропы воскрешает фильм «Отто Юльевич Шмидт»*, фильм, посвященный большому человеку и талантливому ученому.

Что такое Арктика, нам всем известно еще со школьных лет, но как-то забывается, что за Полярным кругом лежит почти одна треть всей территории нашей страны.

Великие планы первых пятилеток потребовали поисков новых сырьевых баз для будущих гигантов промышленности.

Вот и наступил тогда рассвет для страны будущего — Арктики.

Известны были труды и достижения прежних поколений полярников, но множество вопросов еще надлежало решить, и в первую очередь транспортную проблему.

В петровские времена якоря, пушки и чугунные ядра для строящихся в Охотске кораблей тащили на лошадях из Санкт-Петербурга через всю Россию-матушку. На это уходило, страшно сказать, два с половиной года.

Арктика в начале нашего века оставалась такой же неприступной, какой она была и в девятнадцатом.

Для штурма и освоения Арктики во имя нескончаемого потока природных богатств, которые природа дарит человеку, в первую очередь нужны были люди, люди и люди.

Велика заслуга Отто Юльевича Шмидта — он сумел собрать, организовать и возглавить большую армию полярников.

Фильм показывает нам первый выход О. Ю. Шмидта в Арктику, в 1929 году. Именно тогда на Земле Франца-Иосифа была построена самая северная в мире полярная станция.

Экспедиция возглавлялась триумвиратом ученых: профессор О. Ю. Шмидт, профессор Р. Л. Самойлов и профессор В. Ю. Визе.

Старые хроникальные кадры воспроизводят нам экспедицию на ледокольном пароходе «Александр Сибиряков», организованную О. Ю. Шмидтом в 1932 году. Цель — пройти Северным морским путем с запада на восток в одну навигацию и тем самым доказать практическую пригодность этого пути для регулярных рейсов.

Помнится, план О. Ю. Шмидта был встречен в штыки некоторыми крупными работниками Комиссариата морского транспорта. Произносились такие нехорошие слова, как «несбыточная затея», «авантюризм» и т. д. Нужно было выдержать бой, доказывать, убеждать.

К счастью, экспедиция состоялась.

В конце пути случилось непоправимое: корабль потерял единственный винт, но коллектив, возглавляемый спокойным, завидно и постоянно уравновешенным и по убеждению мудрым оптимистом, не оплошал. На самодельных парусах, похожий на пиратский корабль, «Сибиряков» вышел самостоятельно к чистой воде Берингова пролива.

Уже в Тихом океане Отто Юльевич Шмидт зачитал личному составу приветственную телеграмму ЦК партии.

Итак, впервые в истории мореплавания корабль прошел этот путь в одну навигацию за два с половиной месяца.

Маловеры были посрамлены.

Самое главное, фигурально выражаясь, мы получили в руки ключ от зáмка спящей красавицы — Арктики, со всеми ее богатствами.

Логическим решением после возвращения экспедиции была организация Главного управления Северного морского пути. Арктика получила свой штаб, и во главе его, конечно, был О. Ю. Шмидт.

Лучшие моряки, ученые, летчики и специалисты бесконечно нужных профессий стали собираться воедино под руководством ледового комиссара, каким почти официально звали Отто Юльевича.

Фильм рассказывает нам и о том, как в 1933 году было решено повторить экспедицию, но на этот раз на обыкновенном пароходе «Челюскин».

В Чукотском море тяжелые льды раздавили корабль. Катастрофы таких масштабов Арктика еще не знала. 104 человека, в их числе женщины, дети и больные, за полтора часа покинули тонущий корабль и окунулись в темноту, мороз и пургу вдали от берега на дрейфующей льдине. Даже сейчас, спустя тридцать с лишним лет, невозможно без волнения смотреть этот документальный кадр, сохранивший для поколений трагические минуты ухода под лед «Челюскина».

* Автор сценария и режиссер В. Шнейдеров. Авторы текста А. Гастев, В. Шнейдеров. Операторы событийных съемок П. Новицкий, М. Трояновский, И. Толчан, А. Шафран. Оператор Г. Хольный. Редактор Е. Гусева. «Моснаучфильм», 1964.

Кто-то мог пасть духом, испугаться, впасть в уныние, но только не Отто Юльевич. Диву даешься, то ли у него не было нервов, но вроде они должны были быть, то ли они из какой-то сверхъестественной стали.

В самые рискованные и страшные моменты голос его не повышался, движения не ускорялись, срывов в обращении с людьми не было.

Боялись ли мы его? Да, боялись, потому что мы его любили.

Слова порицания и длительные нравоучительные рацеи были ему несвойственны. Он как-то умел апеллировать к лучшему, что было в человеке, и притом без назойливых банальных слов.

Неодобрительный взгляд был самым страшным наказанием.

Люди верили в него, шли к нему с серьезными делами, а подчас и с пустяками. Он обладал великим даром выслушивать людей и никогда не давал чувствовать своего превосходства.

Одинаковое внимание и отношение к собеседнику, будь то кочегар или профессор. Если это вежливость королей, то всем следовало бы стать такими королями.

Поверхностные журналисты, описывая экспедиции, без удержу жмут на героическую педаль и в конечном результате набивают читателю оскомину.

Конечно, героика в таких экспедициях есть, но она запрятана в мелких, будничных, но необходимых делах, и творят ее также самые обыкновенные рядовые люди, обладающие, как и все, своими достоинствами и недостатками.

В отрыве от Большой земли, там, где начальник экспедиции становится, как говорится, царем, богом и земским начальником, совершенно необходимо иметь непререкаемого арбитра, будь то в области науки, техники или просто человеческих чувств.

Таким арбитром был Отто Юльевич. Он был и счастливым обладателем чувства юмора и охотно принимал участие в дружеских шутках.

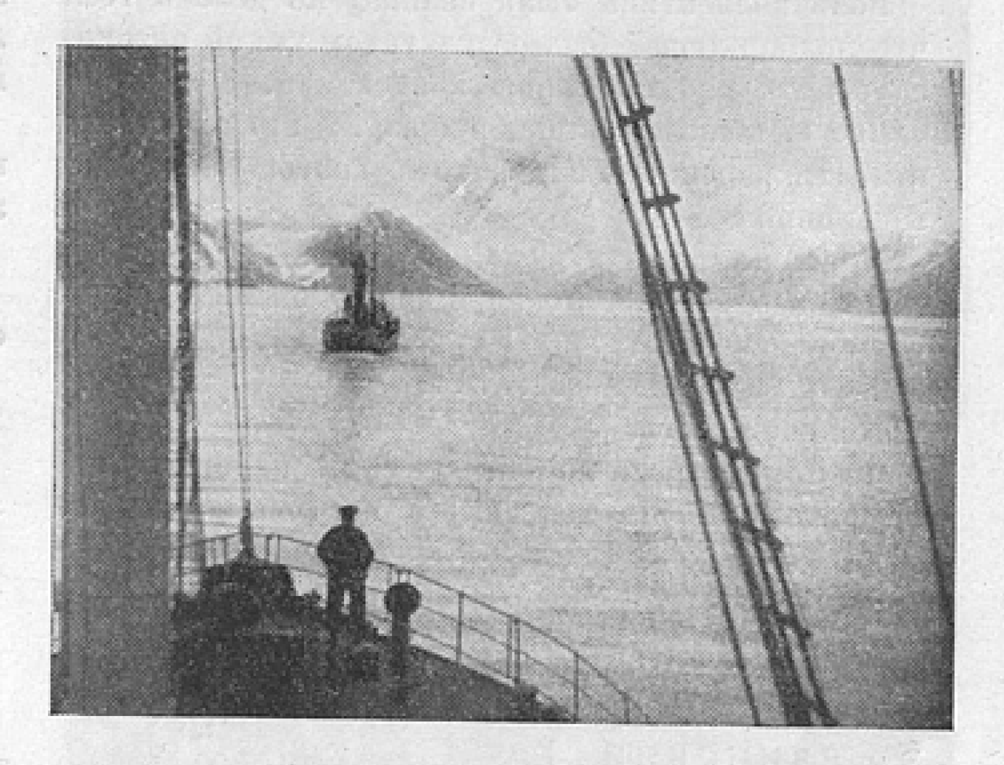
Лед — смертельный враг моряков, но это явление природы, и, следовательно, он имеет свои законы. Их и надо было узнать и если не изменить, то приспособиться к ним.

Полярные станции вырастали, как грибы, вдоль побережья и на островах. Это были форпосты новой науки — долгосрочного прогнозирования льда.

Арктика упорствовала. Хорошая сеть станций на побережье и на крайних северных островах все же не могла дать полного обзора состояния льда.

С севера довлел и нависал весь полярный бассейн.





Кадры из фильма «Отто Юльевич Шмидт»



Что там творится, какова природа и механика движения льдов?

Необходимо было проникнуть в центр Арктики не спорта ради, а для науки и практических целей.

И опять во главе, на флагманском самолете наш Отто Юльевич, наш ледовый комиссар. (И эти кадры, сохраненные историей, вошли в фильм.)

В любой экспедиции осложнений, опасных моментов и неприятностей хоть отбавляй. Во главе должен быть человек, которому верят. И мы — Папанин, Ширшов, Федоров и автор этих строк — верили, и экспедиция выполнила задание.

Невольно напрашивается экскурс в сторону темы: роль личности в истории. Да, Отто Юльевич был личностью и вошел в историю.

Ну а роль коллектива?

Роль коллектива была велика, но дело в том, что подбор людей был результатом умной организаторской работы главы коллектива.

Все вышеизложенное, пожалуй, никак нельзя назвать рецензией на фильм, поэтому вернемся к основному.

Хорош ли фильм?

Да, это безусловно хороший и очень нужный фильм.

Есть ли в нем недостатки?

Конечно, есть.

Фильм построен по классическим канонам биографических фильмов, и это не совсем удачно. Может быть, мое мнение субъективно и продиктовано ревнивой памятью о дорогом человеке, с которым пришлось много работать.

Отто Юльевич, понимая всю политическую и воспитательную важность своих экспедиций, всегда допускал к участию в них журналистов, писателей, поэтов и кинематографистов. И это было хорошо. Вот почему появились многие, ставшие сейчас уникальными кинокадры. Лейб-кинематографистом был В. А. Шнейдеров.

Он лучше всех понимал, что такой фильм — дело трудное. Оказывается, были даже разговоры о создании художественного фильма об Отто Юльевиче.

Пожалуй, хорошо, что художественный фильм до сих пор не сделан.

Эти мысли вслух не должны огорчать съемочный коллектив во главе с моим другом Владимиром Адольфовичем Шнейдеровым. Коллектив проделал великолепную, кропотливую работу.

Зуб времени неумолимо действовал в фильмотеках: подпорченные куски, другая скорость — все это было преодолено.

Результатом явился этот фильм.

Спасибо за фильм всем принимавшим в нем участие.

Пусть нынешняя молодежь смотрит, какие диапазоны могут быть у человека.

Достойный пример достойного человека, девизом которого было искать, бороться, побеждать.

Эм. ДВИНСКИЙ

Дело о нарушении

Орудовская тематика фильма «Копыта, колеса и восемь веков» * дает и автору этих строк право прибегнуть к орудовской терминологии. Вот почему я поднимаю кверху черно-белый милицейский жезл (заменяющий критическую дубинку) и произношу фатальную фразу:

— Нарушаете, граждане!

Начнем дело о нарушениях с того, что кадры фильма, а также слова, произносимые неким лицом, умышленно скрывающимся за кадром, вызывают смех. Вместе с тем картина носит фирменный знак «Моснаучфильма», где работают люди серьезные, где даже улыбка издавна считается «персоной нон грата».

Нарушение № 2 — авторы обращаются к зрителям не от лица некоего верховного изрекателя истины, вещающего с трибуны или кафедры, а запросто беседуют от собственного имени, они не скрывают своих чувств, не боятся говорить запальчиво, гневно, иронично, может быть, поэтому произведение несет на себе отпечаток личности его создателей, умеющих по-своему видеть окружающее.

Нарушение № 3 — веселое озорство, которое пронизывает весь фильм. Так и кажется, что картина делалась в какой-то особой атмосфере радостного творчества, что авторы не получали попра-

* Авторы сценария М. Арлазоров, Б. Ляховский. Режиссер А. Усольцев. Оператор А. Ульянов. Научный консультант подполковник Ф. Квитко. Редактор Г. Кемарская. «Моснаучфильм», 1965.

вок ни в каких инстанциях, что на съемках всегда светило солнце, между режиссером и оператором не было разногласий, а все лица и организации, руководящие московским транспортом, просто умоляли подвергнуть их критике.

Фильм начинается сугубо научно — с исторического обзора развития городского транспорта. Звучат ссылки на путешественников и ученых XVI и XVII веков: Герберштейна, Адама Олеария и других. Диктор с предельной серьезностью заявляет: «Недавно нам удалось установить, что родоначальником столичного транспорта следует считать...» И на экране возникает морда бронзового коня, его копыто, его хвост... Только тогда диктор заканчивает фразу: «...именно этого жеребца. На нем более восьмисот лет назад ездил по Москве ее основатель князь Юрий Долгорукий».

Наукообразное начало оказывается только пародийным подражанием стандартным приемам многих научно-популярных фильмов. В этом пародийном ключе Юрий Долгорукий приобретает титул «первого московского водителя», эпоха зарождения Москвы характеризуется как идиллический период, «когда пешеходов можно было давить без последующего оформления», а дальнейшая история городского транспорта определяется как многовековой конфликт между пешеходами и водителями.

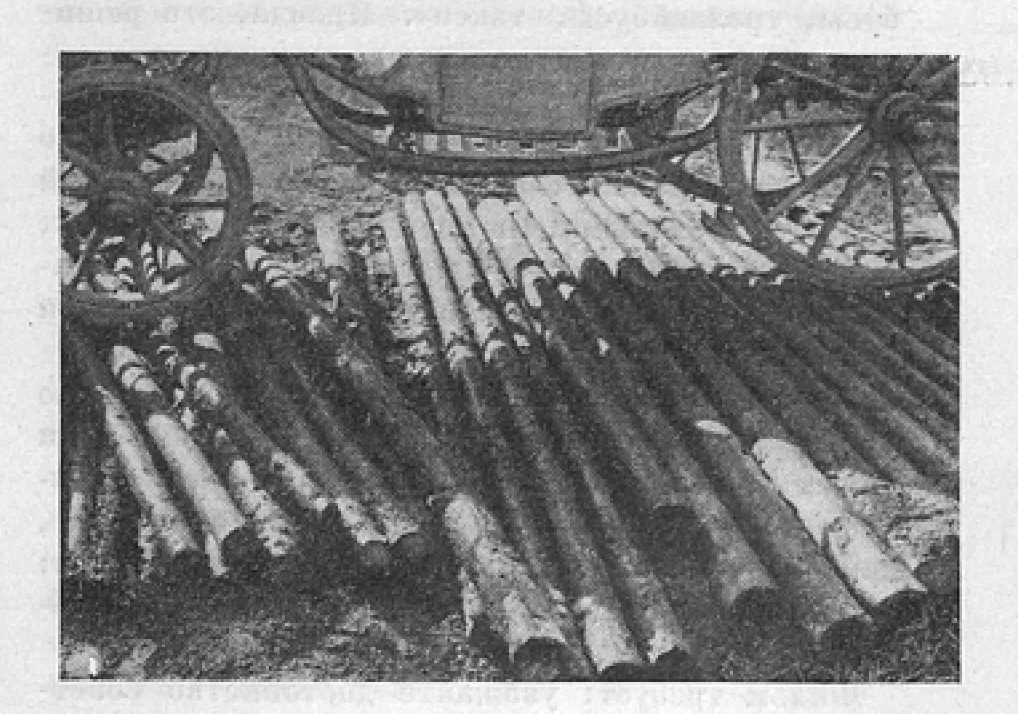
Документальные кадры, репродукции старинных гравюр и рисунков демонстрируют всю остроту и длительность конфликта, который осложнялся теснотой и кривизной московских улиц и переулков, неупорядоченным движением, грязью. Фильм напоминает и о московском трамвае, который долго оставался единственным видом массового общественного транспорта. «Вот где закалялись характеры пешеходов!» — восклицает диктор, а старая хроника показывает обвешанный со всех сторон людьми трамвайный вагон той поры, когда в Москве еще не было ни метро, ни троллейбуса, ни 3500 автобусов, ни 12 000 такси.

Но и в новой, реконструированной Москве, с ее широкими проспектами, красавцами мостами, двухъярусными пересечениями на перекрестках, старинный конфликт не угас. Колеса, как и раньше, продолжают угрожать прохожим, а пешеходы по-прежнему мешают водителям.

Однако авторы фильма не спешат обратиться к зрителям с увещеванием насчет того, что улицы следует пересекать только на переходах и обязательно при зеленом свете светофора. Замысел фильма шире, чем обычный орудовский призыв.

«Копыта, колеса и восемь веков»









Фильм показывает, как много людей стоят на страже жизни пешехода: по экрану проходят колонны пеших и конных милиционеров, моторизованных, радиофицированных, даже кибернетизированных. И несмотря на то, что наука точно установила: еще ни одно столкновение с автомобилем не кончалось в пользу пешехода, все же половина всех аварий происходит по вине именно пешеходов.

«Пешехода лелеяли, его жалели, ему потакали — и вот результат! Он стал бросаться под автобусы, троллейбусы, такси». Правда, это решительное утверждение, звучащее с экрана, заставляет нас подозревать, что авторы сценария в конфликте между пешеходами и водителями явно стоят на стороне последних, а может быть, и сами являются таковыми. Но надо признать, что люди, которых мы видим в это время на экране, заставили бы Ильфа и Петрова взять обратно свои знаменитые слова: «пешеходов надо любить».

Прохожие сигают через загородки, на проезжую часть улицы, они мечутся между машинами, они тащат под колеса детей... Визжат тормоза, свистят милиционеры... И фильм спрашивает нас, зрителей, потомственных и стойких пешеходов:

— Почему мы, хозяева города, перестали ходить с достоинством?

Фильм требует: уважайте достоинство советского гражданина, уважайте собственное достоинство. И перед нами проходят сценки, где это достоинство попирается. Мы видим сутолоку в метро, толпы людей, с трудом пробивающихся в двери забитых до отказа вагонов. Мы видим лестницы подземных переходов, по которым без таблетки валидола пожилой человек не в состоянии подняться.

Фильм требует ответа:

— Почему москвичам так тесно в метро? Почему сквозные маршруты автобусов и троллейбусов разделили пополам и люди вынуждены тратить лишнее время на пересадки? Почему строители подземных переходов не подумали о пожилых и больных людях?

Позвольте, позвольте, а не нарушение ли это № 4? Уместны ли все эти журналистские приемы в научно-популярном фильме? Хлесткость, веселый задор, публицистическая заостренность — все это более свойственно фельетону...

Если это и так, то нам остается только порадоваться, что научно-популярный кинематограф берет на вооружение такой доходчивый, такой любимый народом жанр, как фельетон. Наряду с обличительными кинофельетонами, какие мы видим на страницах «Фитиля», вполне закономерно и появление кинофельетона поучительного. Выставляя в смешном виде нас самих, зрителей, сидящих в зале, он безусловно достигает своей цели.

В том, что шутка не противопоказана научному кино, мы уже имели случай убедиться в фильме «Что такое теория относительности?». Новая работа «Моснаучфильма» еще раз подтверждает, что смех может быть и учителем.

Пусть же чаще раздается смех в кинематографическом храме науки. Науке это не повредит, а популяризации науки поможет.

Б. СААКОВ

Единственно верный «прием»

Думаете, о «приемах» больше всего говорят в секциях борьбы самбо? Ошибаетесь. Больше всего о «приемах» говорят в сценарных отделах документальных студий:

— В вашем сценарии нет оригинального, субъективного ви́дения материала, не найден прием...

— Здорово! Отличный прием — паровоз разговаривает с подъемным краном...

— Найдите прием — мы у вас примем сценарий.

Когда-то, безусловно, талантливый сценарист придумал так, что в фильме вдруг заговорили бегемот или, возможно, какое-то корявое дерево. И редактор, наверно, воскликнул:

— Отличный прием!

Чтобы в дальнейшем не повторяться, честнее было бы дать «приему» название — ну, скажем, «суплес», или «двойной нельсон», или еще как-нибудь на борцовский лад.

Сегодня, когда в документальных фильмах нередко еще авторы под флагом «оригинального ви́дения материала» частенько прибегают к кинематографическим «суплесам» и «нельсонам» и с экрана на разные лады уже в угоду архаике разговаривают книги, деревья, машины, скалы, города — хочется разобраться в драматургических «приемах» таких незамысловатых и простых произведений, как «Катю-

ша», «Горный патруль», «Работяга», «Розыск продолжается», «Здравствуй, Артем», «Двое с мартена» и другие.

В самом деле, на каком же «приеме» построен, скажем, талантливый фильм молодых авторов — режиссера Виктора Шкурина, сценаристов Евгения Хринюка и Евгения Борского, оператора Эдуарда Тимлина — «Двое с мартена»*.

Прошло почти четверть века с того дня, когда прославленный сталевар с Ильичевки Макар Мазай бросил в лицо фашистам: «Не будет вам азовской стали!» Его убили, а тело сожгли в горящем мартене, в том самом, у которого он, Макар, парень из донецких степей, в годы первых пятилеток творил чудеса.

Только одним лаконичным ретроспективным эпизодом рассказывают авторы о судьбе Макара, только одна дикторская фраза ложится на этот эпизод: «Тебя убили металлом, сваренным в Руре, но танки из твоей стали вошли в Берлин!» Но с начала и до конца кинорассказа Мазай остается главным героем фильма. Он незримо присутствует у своего мартена, где теперь пятнадцатый год подряд трудится с товарищами сталевар Михаил Гонда.

За драматургическим замыслом «Двое с мартена» стояло нечто большее, чем сухая документальная справка, адрес, по которому сценаристы направляли на объект режиссера и оператора.

Уже в самом драматургическом замысле лежало сразу несколько смысловых измерений — и размышление о традициях двух поколений рабочего класса, разделенных войной, и о преемственности этих традиций, и о красоте сурового, мужественного и вдохновенного труда, и о том, что герои не умирают.

По картине видно, как самозабвенно и самоотверженно работали молодые кинодокументалисты — камера буквально въезжает в раскаленную печь, и за фейерверком стальных искр возникают фигуры металлургов.

Есть в фильме эпизод, когда драматический накал схватки сталеваров с металлом под стать огненно-кипящей стали. Режиссер достигает этого эффекта за счет ритмичного монтажа отдельных небольших планов, воспринимаемых благодаря единому внутреннему содержанию, как неразрывная лента. А потом, чтобы подчеркнуть опьяняющую усталость людей после трудного дня, режиссер вводит, казалось бы, отвлеченную метафору — огромное спокойное море, наполненное криком чаек...

Главный принцип режиссера и оператора — выхватить героев из жизни в их самом естественном проявлении — камера «следит» за Гондой и в момент напряженной работы и во время короткого раздумья.

О чем же задумался он? Может, просто отдыхает?..

Режиссер, вопреки учебникам монтажа, смело монтирует с портретным изображением Гонды несколько до предела коротких планов — мелькает пожилое лицо женщины: о матери думает Михаил Гонда.

И вот уже встреча с ней. Встреча после долгой разлуки. «Матери — все одинаковые... И твоя мать, Макар, хотела, чтобы ты пахал землю... Но ты избрал другое».

И об этом «другом» — о суровом, но красивом труде — рассказывает фильм с незамысловатым сюжетом — это история одной плавки, которую проводит на ждановском заводе имени Ильича сталевар Гонда. За этой историей, поведанной взволнованно и поэтично, встают трудные будни азовских металлургов. Авторы подобрали ключ к, казалось бы, монотонному и «скучному» материалу — золотыми блестками заиграла сталь, сказочно богатырскими и вместе с тем такими простыми оказались прохожие из утренней толпы.

К сожалению, диктор явно «педалирует» и порой вместо простой, естественной интонации в голосе проскальзывают чуждые фильму «металлические» нотки, затянута концовка.

Пока еще немного картин в активе молодого режиссера-документалиста Виктора Шкурина. Работая на Украинской студии кинохроники, он как бы идет в своем творчестве по следам своей же биографии. Фильм о сталеварах Шкурин снял потому, что когда-то был сам рабочим на ждановской Ильичевке. И не случайно до этого «делал» он фильм о ждановских комсомольцах («Брошенный вперед», 1964), так как работал и секретарем райкома комсомола в том же городе Жданове. И в другом своем фильме он рассказал о боевых матросах, потому что служил и во флоте («Десант в бессмертии», 1965).

Видимо, и в этом есть какая-то доля основы успеха картины «Двое с мартена».

Но, думается, главное все же в том, с чего мы начали, — в «приеме».

Секрет «приема», на котором построена картина, выдержан в лучших традициях советского кинематографа. Этот единственно верный «прием» — поиск большой правды жизни.

* Сценарий Е. Борского и Е. Хринюка. Режиссер В. Шкурин. Оператор Э. Тимлин. Звукооператоры И. Ренков, Г. Скурский. Редактор Л. Крахмальный. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1965.

Л. ВИРИНА

Коллеги

К 60-летию кинорежиссера Н. Грачева

Он все еще не привык к успеху, победы приходят словно неожиданно. Недавно вручали ему «Серебряного голубя» — приз Международного фестиваля в Лейпциге за фильм «Портрет хирурга». Режиссер, принимая поздравления, стоял в кругу товарищей смущенный, будто даже обескураженный.

Может, потому, что и на этот раз не о победах думал он, отправляясь в путь.

Каждый фильм для Николая Васильевича Грачева — это прежде всего восхождение к тайне. Открытие и научной проблемы и человеческого характера. Всегда открытие. И оно тем сложней, что речь идет об особых фильмах — о фильмах без подделок.

Человек в белом халате легко поднимается по ступенькам. На лестнице — никого. В коридорах — тишина. Ночь. Но двое в клинике и сейчас не знают покоя: больной, который наутро ляжет на операционный стол, и хирург. Он возьмет скальпель и встанет между жизнью и смертью. Тревогу больного усыпят наркотиками. Какие лекарства в канун операции успокоят хирурга?

Человек в халате смотрит с экрана в зал. В глазах непреклонность и живая человеческая боль; они выдают предельное напряжение душевных сил, и они вспыхивают неудержимым мальчишеским смехом...

Мучительные часы раздумий. Жестокая схватка сомнений и веры. Рождение дерзких решений... Киноочерк Грачева «Портрет хирурга» удивителен по психологической глубине. Герой его — профессор Александр Иванович Арутюнов — в каждом кадре незабываем и неповторим. Кое-кто уже после просмотра первых отснятых эпизодов говорил о Грачеве: вот, мол, везучий — попался герой, с каким и режиссер не нужен, играет лучше любого актера. Мало кто знал: именно это понятие — «играет» — обернулось на деле почти непреодолимым препятствием для съемок.

Сценарий был окончен, утвержден на всех «ступеньках» кинематографических инстанций, а потом и в Украинском институте нейрохирургии, где работал тогда профессор. Казалось, с одобрением читал сценарий и сам Арутюнов. Читал-читал и вдруг возмутился:

— Что за нелепость, этот всевидящий, всезнающий исцелитель? А какая мелодрама: больные страдают, я страдаю, потом я их спасаю, и все вокруг умиляются. Не пойдет, слышите! Не пойдет!

Профессор наотрез отказался от съемок:

— Сам не стану сниматься и другим не позволю.

А Грачев уже не мог, никак не мог отступить от темы...

К тому времени, работая над своей предыдущей картиной «К тайнам долголетия», режиссер снял эпизод «Жизнь и мозг». Люди и проблемы, с которыми он встретился в Институте нейрохирургии, завладели воображением и сердцем. Всего лишь несколько десятилетий назад диагноз «опухоль мозга» читался как смертный приговор — нейрохирурги теряли после операций девять десятых больных. Теперь девяти десятым своих пациентов профессор Арутюнов возвращает жизнь...

Какими качествами нужно обладать хирургу, чтобы бросить вызов смерти, избрав полем битвы человеческий мозг? Выйти на поединок почти безоружным и в конце концов заставить коварного врага отступить?

Одержимость, приведшая Арутюнова к победе, с юности определила «линию жизни» и для режиссера. Не потому ли герой даже в своей строптивости стал так понятен и дорог Грачеву?..

Коле Грачеву немногим более двадцати. Диплом Института истории искусств сулит много заманчивого.

— Нет,— насмешливо говорит Грачеву В. Н. Лебедев, душа и мозг кинолаборатории «Мостехфильма».—Славы не ждите. Не будет. Ни бенгальских огней, ни оваций. Только труд. И учеба...

Грачев принял вызов. Ответил скупо:

— Согласен.

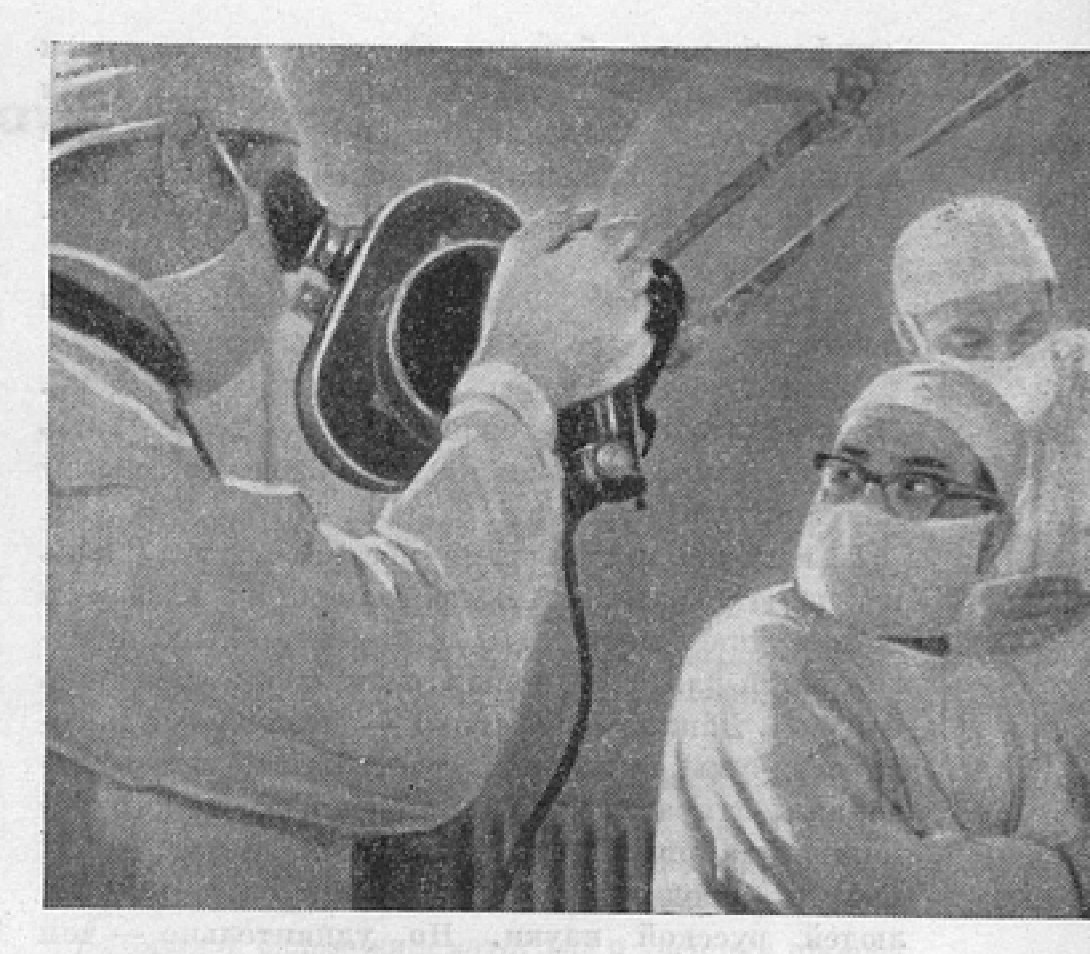
С дипломом института — снова на ученическую скамью. Именно тогда он впервые услышал о себе: «одержимый». Что ж, о Лебедеве — новом его учителе — в свое время говорили так же. На заре рождения кинематографа, когда изобретение братьев Люмьер было всего лишь модным аттракционом, Лебедев предугадал серьезное научное будущее кино. В 1915 году скромный русский микрозоолог на свои сбережения одним из первых в мире создал научный фильм-эксперимент. На экране в многократном увеличении возникли простейшие микроорганизмы—инфузории.

Союз науки с кинематографом открывал миллионам «непосвященных» доступ к тайникам природы. Забраться в эти тайники, повести других за собой. Что могло быть увлекательнее!

Товарищи Грачева увлечены эффектными съемками. Киноочерки многих из них пользуются шумным успехом. Имени такого режиссера, как Александр Згуриди, достаточно, чтобы собрать очередь у входа в кинозал. А Грачев не идет дальше немых короткометражек: «Гидра», «Амеба». Демонстрируются они лишь на уроках в школах. А Грачев и впредь упорно выбирает явно прозаические темы. «Морфология бактерий». Казалось, кого удивит такой фильм-пособие. А вот удивил. Бактерии оказались на редкость строптивыми «исполнителями». Под воздействием мощных источников света они замирали. Консультанты-специалисты после долгих безуспешных попыток развели руками. Тогда режиссер превратился в исследователя сам. Необычных «актеров» терпеливо приучал к новой обстановке. После на особом «конкурсе» выбрал для участия в фильме более стойких...

За «Морфологией» последовала «Физиология бактерий». На этот раз экран знакомит не только с внешним видом микроорганизмов, но и с их жизненными свойствами, «поведением». Сидя в кинозале, сотни зрителей одновременно словно смотрят в гигантский микроскоп. Грачеву и этого кажется мало. В конце концов, возможности кинематографа ведь не сводятся к одной только технике. Кино—это искусство. И Николай Васильевич задумывает фильм, способный объединить правду научного опыта и человеческой судьбы.

Война оборвала эту мечту. Студия эвакуируется. Сложное оборудование лаборатории микросъемок



«Портрет хирурга». Рабочий момент

остается в Москве. «Брось своих гидр»,— не раз увещевали Грачева друзья. Теперь он поневоле вынужден следовать их советам. Вместе со Згуриди Грачев снимает фильм «В песках Средней Азии» — яркий, живописный киноочерк. Жюри первого послевоенного Венецианского фестиваля отмечает его премией. А Грачев в это время ведет новые съемки, на этот раз в Украинском экспериментальном институте глазных заболеваний.

Фильм «Они видят вновь», созданный в Киеве, сохранил для многих поколений опыт В. П. Филатова, чудесного «исцелителя незрячих». Научное значение этой картины отмечалось не раз, важно подчеркнуть другое: научный киноочерк стал откровением и в искусстве. Экран не просто запечатлел неповторимые факты, но и обобщил их. За конкретными, достоверными чертами врача Филатова встал собирательный образ советского ученого—гуманиста, патриота. Обойдя экраны мира, фильм «Они видят вновь» завоевал на очередном международном фестивале в Марианских Лазнях один из главных призов.

В фильме «По следам невидимых врагов» Грачев соединил точность познавательного материала с художественной манерой изложения, увлекательные факты — с впечатляющими психологическими наблюдениями. Постигая законы микромира, зритель восторгался яркими образами своих соотечественников. Это и Данила Самойлович, два столетия назад предположивший, что

«инфекционные болезни от существ малых и особенных происходят», и великий ученый Илья Мечников, и самоотверженный советский врач Магдалина Покровская. И снова издалека, на этот раз из Монтевидео, приходит в Киев почетная награда.

А время мчится. Режиссера привлекает новая проблема: от чего зависит долголетие?

Многие самую идею встретили скептически. Наука долголетия — геронтология — делает лишь первые шаги, да и то наугад. Стоит ли экрану повторять ее промахи?

И как раз в это время обстоятельства вновь искушают Грачева. Он приглашен на Киевскую киностудию имени А. П. Довженко. Тема, предложенная для постановки, оказалась неожиданно близкой. Данила Заболотный — легендарный победитель чумы и холеры, бесстрашный путешественник, отправлявшийся по первому зову о помощи в заморские страны. Рассказ о нем, думал Грачев, продолжит серию фильмов о подвиге людей русской науки. Но удивительно — чем ближе съемки, тем явственнее разочарование. Вымысел, даже самый эффектный, бессилен увлечь Грачева. Достоверность, факт — вот толчок для творческой фантазии режиссера, основа его поэтики. Выходит, что и отступление может порой подтвердить правильность пути! Николай Васильевич вернулся к научно-популярному кино. И, конечно же, к теме долголетия.

В Колтушах — «столице условных рефлексов», созданной Павловым близ Ленинграда, в украинском Институте физиологии имени А. Богомольца, среди долгожителей Кавказа Грачев действует скорее как ученый, чем кинематографист. Он пишет сценарий сам — не один, десятки сценариев. Установлено влияние космических лучей на клетку, и Грачев решительно перестраивает материал, почти готовый к съемке. Обнаружено значение молекулы ДНК — носительницы наследственных качеств организма, и возникает новый сценарный вариант.

Наконец картина на экране. Письма — на десятках языках, с благодарностью, расспросами, наблюдениями — приходят в квартиру режиссера на Крещатике. Но Грачева надо искать по иному адресу — улица Овручская. Институт нейрохирургии.

Каким же образом после яростного «восстания» героя фильм об Арутюнове все же был снят? Кто уступил: режиссер или профессор? Ни тот, ни другой. Они стали союзниками.

— Не допустим в фильме ни малейшей подделки. Будем снимать по «программе правды». Вы сами, с правом решающего голоса, будете оценивать материал, — сказал Грачев профессору. И тот согласился.

Вот когда стало ясно режиссеру, что первоначальный сюжет сценария — молодой врач, допустивший роковую ошибку, и профессор, в последний момент исправивший ее, — действительно не годится. Ни ошибок, ни побед в науке не совершают в одиночку. В наступление на врага идут плечом к плечу ассистент и профессор. Надуманный конфликт был отброшен. Основой фильма становятся общий поиск, общая борьба.

И еще убеждаются кинематографисты: возвышенные интонации в их рассказе неуместны. Да, труд хирурга героичен, но уж очень далек от самолюбования. Это подвиг, рождающийся в череде будней. И показывать его нужно просто.

Репетиции — элементарное условие съемок — отпали. Сложнейшие эпизоды снимаются «с ходу», без подготовки. Чтобы точно и впечатляюще показать на экране единственную операцию, на пленке фиксируются десятки операций, серии опытов. Казалось бы, при таком методе самое интересное, главное утонет в случайном. Но риск — в который раз — блестяще оправдал себя.

Месяцами стояла аппаратура в операционных, лабораториях, вестибюлях, и камера из диковинки превратилась в примелькавшийся предмет, свет «юпитеров» стал привычным. Перед объективом невольно раскрывались тончайшие нюансы чувств, которые и сам человек не всегда подмечает в себе.

— Удивлен, — сказал Арутюнов, просмотрев материал.

Киногруппа замерла. Принимает профессор сделанное или отвергает? А он повторил:

— Да, удивлен. И рад. Спасибо, коллеги.

«Коллега»... Так уважительно обращались к режиссеру Грачеву микробиологи, геронтологи, хирурги. Пройдет время — то же скажут ему генетики.

Уже четверть века вникает Николай Васильевич в науку о наследственных свойствах организма, следит за противоречиями ее драматической судьбы. Еще и сейчас в этой науке немало «белых пятен». Но бесспорно: в развитии генетики заинтересованы агроном, медик, биолог. Ее проблемы волнуют историков, философов. Чем обогатит их всех генетика? В чем суть дискуссионных копий, скрещивающихся вокруг нее непрестанно? Об этом хочет режиссер рассказать в своем следующем фильме.

Создание этого фильма обещает быть делом хлопотливым, нелегким. Но ведь режиссера никогда не манили легкие успехи. Он готов отдать — и уже долгие месяцы отдает — новым замыслам всего себя.

Е. ОСЛИКОВСКАЯ,
агроном, кандидат экономических наук

Нельзя оставаться в стороне

Чем внимательнее присматриваешься к сельскохозяйственным фильмам, тем меньше поводов находишь для похвалы. За последние пять лет их выпущено около пятисот. А какова отдача? Попробуем назвать фильм, который привлек бы всеобщее внимание серьезностью темы, мастерством, воздействием на умы и чувства тружеников земли. Увы, такой вопрос либо останется без ответа, либо, резко снизив требования, придется назвать весьма посредственные фильмы. Это не случайно. Попытаемся разобраться в причинах. Почему, несмотря на большие затраты творческих сил и материальных средств, сельскохозяйственное кино так прочно держится на посредственном уровне.

Прежде всего для кого и для чего предназначены имеющие хождение сельскохозяйственные фильмы?

Формально жанровое разнообразие таких фильмов велико: есть фильмы учебные, инструктивные, технико-пропагандистские, научно-популярные. Так значится на бумаге. При более близком рассмотрении — все сельскохозяйственные фильмы на один фасон.

Как это ни странно, основным критерием жанровой классификации являются финансовые взаимоотношения студий с заказчиками. Учебные фильмы выгоднее для заказчика, а научно-популярные — для студии. Сходятся на середине, потому в каталогах превалируют технико-пропагандистские. Вопрос о жанрах сельскохозяйственных фильмов остается открытым. Позволю себе высказать самые предварительные соображения по этому поводу.

Думается, что запросы сельского кинозрителя в полной мере удовлетворили бы фильмы на сельскохозяйственные темы двух видов — учебные и научно-популярные.

●

Начнем с учебного фильма. Как сложилось испокон веков, учебный процесс требует преподавателя, учебника и учебного пособия. Учебный фильм — это учебное пособие, он должен занимать совершенно определенное место в учебном процессе, отвечая его содержанию и методу преподавания. На первых порах хорошо бы создать фильмы-пособия для обучения в учебных заведениях и фильмы-пособия для повышения квалификации производственных кадров. В первом случае их надо разработать соответственно программам сельскохозяйственных вузов и техникумов; во втором — по программам массового производственного обучения.

Фильм как учебное пособие может по-разному использоваться. Если он органически включается в лекцию или урок и преподаватель прибегает к помощи кинематографа для раскрытия лишь отдельного положения в излагаемом материале, тогда это должен быть фильм-фрагмент, немой и, конечно, без музыки. Прямое назначение фильма — помочь учащимся понять и усвоить самую сложную часть материала, восприятие которой облегчается средствами кино. Ролью фильмов-фрагментов определяется их тематика, строго связанная с программой и методикой читаемого курса.

К большому сожалению, такого рода фильмов для сельскохозяйственных учебных заведений нет. Отдельные исключения в данном случае только подтверждают общее правило. Следовательно, в самой действенной форме кинематограф в учебный процесс сельскохозяйственных вузов еще не вошел. И еще один прискорбный факт. Современный кинематограф с его совершенными техническими возможностями не используется как средство исследования в научной работе наших многочисленных сельскохозяйственных научных и опытных учреждений. На чей счет отнести эту оплошность — сказать трудно. Видимо, принципиальное отрицание всяких технических средств вооружения человеческого ока и человеческого мозга, исповедуемое бывшими руководителями сельскохозяйственной науки, привело к изгнанию из ее сферы кинематографа как средства исследования. Вузы, готовя специалистов сельского хозяйства высшей квалификации, в том числе и будущих научных работников, не сообщали им ни знаний, ни навыков во всестороннем использовании кинематографии. Научные же учреждения не предоставляли своим работникам технических средств для кинонаблюдений и киноисследований. Такими-то причинами и объясняется «кинобоязнь», результатом которой является пассивное отношение специалистов сельского хозяйства к использованию готовых фильмов в преподавательской и пропагандистской работе.

Возвратимся к учебному процессу. Здесь фильм может использоваться и как самостоятельный иллюстративный материал, сопутствующий изложенному в лекции (или уроке, если речь идет о техникуме) материалу. Для такой роли пригодны короткометражные фильмы на локальные темы. Они демонстрируются и уясняются в присутствии преподавателя. Иными словами, их тематика и содержание тоже подчинены программе.

Отличным примером, в известной мере эталоном учебного фильма такого назначения служат два кинокурса — «Трактор» и «Автомобиль». Они созданы объединенными, умно организованными силами большого коллектива ученых — энтузиастов кино и кинематографистов — мастеров своего дела.

Забегая вперед, надо сказать, что фрагменты обоих кинокурсов, особенно курса «Трактор», уже много лет являются незаменимым пособием для повышения квалификации сельских механизаторов. Фильмы-уроки по локальным темам весьма действенно восполняют роль преподавателя, особенно в части методики изложения учебного материала.

И, наконец, имеют все права на существование учебные фильмы, которые равнозначны дополнительной литературе по той или иной дисциплине учебного заведения. Они предназначаются для самостоятельного просмотра учащимися.

Практически по такому назначению может и должен быть использован действующий фонд сельскохозяйственных фильмов. Ведь каждый из них (несмотря на общие недостатки) содержит много полезного фактического материала и может очень и очень помочь студенту в освоении учебного материала.

Все три случая применения кино в учебном процессе предъявляют разные методические требования к учебному фильму. Такого рода фильмы — пока добрые пожелания. Обратимся к действительности.

Недавно Союз работников кинематографии созывал специальное совещание по вопросам учебного фильма. В итоге его работы стало ясно, что с учебным фильмом в целом дела далеко не блестящи. Так, ряд интереснейших проблем создания и использования учебных фильмов разработан довольно основательно. Точно учтен, например, метраж изобразительного материала, который может быть запечатлен сознанием учащегося в единицу времени, условия, при каких процесс усвоения материала совершается наиболее эффективно. Но на том же совещании выяснилось, что учебных фильмов немного, что по качеству не все они отвечают своему назначению, что кинофицированных школ пока мало, как мало и преподавателей, которые умеют пользоваться фильмами, и еще меньше — умеющих обращаться с киноаппаратурой.

Наиболее прискорбным является то, что на большом совещании с участием широкого круга кинематографистов и представителей различных отраслей науки ни слова не было сказано о сельскохозяйственных учебных фильмах. В перспективном плане создания учебных фильмов назван был один сельскохозяйственный фильм. Один — это все равно что ничего. К тому же тема его подтверждает плохие тенденции, наметившиеся с первых шагов создания сельскохозяйственных учебных фильмов.

Тема названа такая: «Борьба с сорной растительностью». Тревогу она вызвала потому, что напомнила длительную дискуссию между заказчиком (Министерство сельского хозяйства СССР) и студией («Моснаучфильм») по поводу другого учебного фильма — «Породы крупного рогатого скота». Методически оба фильма аналогичны.

Несколько слов к истории вопроса. Следуя аннотации, разработанной заказчиком, в фильме из трех частей предстояло показать четырнадцать пород. Студия письменно и устно, публично и камерально возражала против такого намерения: тема не для кино, статична, диапозитивна. Да и кино не для темы. Породные признаки надо рассмотреть, запомнить. Они не ограничиваются внешним видом, экстерьером животного. Диафильм или альбом куда больше отвечают типу учебного пособия для изучения пород крупного рогатого скота.

Протесты кинематографистов не помогли. Фильм заказан и сделан. Режиссер фильма Я. Кулиш отлично снял животных, приложил все старания к тому, чтобы ясно видны были внешние породные признаки. А на самом деле это не учебное пособие для будущего специалиста, тем более специалиста высшей квалификации. Тема сужена до беглого ознакомления со всеми четырнадцатью породами в один, что называется, присест.

В конечном счете оценки фильма крайне разноречивы: ведомство сельского хозяйства в числе лучших фильмов представило его на фестиваль научных фильмов 1964 года в Чехословакии. Ведомство кинематографии в лице оценочной комиссии квалифицировало фильм по третьей категории и лишь под «нажимом» согласилось на вторую.

В принципе фильм о сорной растительности ничем не отличается от фильма о породах скота — такой же набор объектов, внешние признаки которых нужно усвоить студенту.

Если бы в фонде учебных фильмов у нас имелось уже пятьдесят хороших учебных картин, тогда можно было бы позволить затрату сил и средств на фильм такого рода, предназначая его для средней школы, для широкого зрителя.

Пока же силы кинематографа с его первоклассной техникой надо сосредоточить на создании учебных фильмов по тем разделам сельскохозяйственной и соприкасающихся с ней отраслей науки, где кинематограф выступает как единственное средство познания, проникновения в глубь предмета, вскрытия того, что для невооруженного глаза и по сей день остается «тайной».

В последнее время, например, для работников сельского хозяйства заново раскрыты сферы биологии. Здесь содержится неисчерпаемое множество тем, представляющих огромный общечеловеческий и

специальный теоретический и практический интерес. Популяризация их в ряде случаев без кинематографа просто невозможна или предельно затруднена.

Припоминается такой пример. Режиссер Ленинградской студии научно-популярных фильмов Г. Бруссе, работая над учебным фильмом для сельскохозяйственных техникумов по курсу ботаники, зафиксировал видимый под сильным микроскопом процесс образования корневых волосков. Режиссеру удалось впервые запечатлеть интереснейшие явления в жизнедеятельности растительного организма.

Интересна и судьба этого фильма. Предназначенный для средних сельскохозяйственных учебных заведений, он обошел многие высшие учебные заведения и научно-исследовательские учреждения, подтвердив на деле, что от фильма — хорошего учебного пособия до фильма — средства исследования один шаг.

Не следует ли отсюда вывод, что учебные фильмы для сельскохозяйственных вузов должны создаваться объединенными усилиями профессорско-преподавательского состава учебных заведений и научных кадров исследовательских учреждений?

Такого рода содружество приведет к тому, что в учебных фильмах будут соединены последние данные науки с мастерством изложения сути предмета в методическом аспекте.

Возможно, что такое творческое содружество сдвинет наконец с мертвой точки большое дело, без которого в наш век нельзя готовить достойного специалиста или научного работника.

Не меньшего внимания заслуживает и вторая группа учебных фильмов — фильмов, предназначенных для подготовки или повышения квалификации производственных кадров.

Здесь наведение порядка должно идти по двум линиям. Известно, что за последние годы производственное обучение и повышение квалификации тружеников сельского хозяйства претерпели немало всевозможных экспериментов и реорганизаций. Газеты то и дело сообщали о новых формах обучения колхозников. На местах организовывались семинары, школы передового опыта, университеты передового опыта, академии передового опыта и так далее и тому подобное. Казалось порой, что идет соревнование за изобретение наиболее громких названий. На деле же мало что менялось. Прочно сложились две формы производственного обучения: курсы, где превалирует лекционная форма преподавания, и семинары, в которых преимущественное значение принадлежит собеседованиям и практическим работам.

Вот для этих двух форм учебного процесса и надобно готовить учебные фильмы. По содержанию они могут освещать отдельные разделы преподаваемой дисциплины или демонстрировать опыт передовиков.

Чтобы избежать разнотолков, поточнее определим привычные, всегда одинаково понимаемые слова — «передовой опыт».

Передовой опыт — это научное достижение или научно обоснованная рекомендация, проверенные в производстве и потому обретшие почвенно-климатический адрес и экономическую оценку.

Для создания фильмов о передовом опыте надо очень вдумчиво подходить к выбору объекта. Не каждый опыт и не каждого передовика по теме и сумме практических действий можно запечатлеть на киноэкране. Это раньше всего должен быть доподлинный опыт колхоза или совхоза. Напоминать о таком, казалось бы, элементарном правиле приходится потому, что в последние годы проявлялась неверная тенденция подменять производственный опыт экспериментами научно-исследовательских учреждений.

При всем интересе, с которым смотрятся фильмы о работе бригадиров-механизаторов Первицкого («Их труд — подвиг»), Светличного («Маяк свекловодов»), Кузнецова («Механизация возделывания картофеля»), нельзя их принимать за эталон, тем более единственный достойный изучения и подражания.

Интересный, перспективный, ценный эксперимент научных и опытных учреждений еще не достиг такой степени всесторонней достоверности, чтобы его рекомендовать для всех почвенно-климатических и организационно-экономических условий нашей страны. Опыт лучших механиков научно-исследовательских учреждений всегда уступает опыту своих собратьев-производственников. При сравнении наилучших показателей передовика-механизатора опытного хозяйства института Владимира Первицкого и колхозного бригадира-механизатора Александра Гиталова нельзя забывать, что с первого сняты все заботы материально-технического порядка, а второй не только преодолевает их собственными силами, но сверх того кормит, и совсем не плохо, в течение почти тридцати лет свой колхоз.

Второй пример. Для Западной Украины опыт Евгении Долинюк пока значительнее и важнее, чем опыт Первицкого, хотя в ее адрес были обращены упреки за некоторое применение ручного труда и потому больших трудовых затрат на единицу продукции. Евгения Долинюк и другие передовики Западной Украины наряду с выращиванием высоких урожаев кукурузы решают еще одну весьма серьезную задачу — разумное использование излишка рабочих рук в аграрно-перенаселенной зоне.

Значит, для учебных фильмов о передовом опыте раньше всего важен выбор темы, выбор объекта.

Он диктуется как перспективами развития нашего сельского хозяйства, так и насущными задачами сегодняшнего дня. В обоих случаях темы о передовом опыте носят локальный характер. Надо думать, что экранизация их — прямая задача местных студий, но для показа по всей стране.

Выбор темы для фильма о передовом опыте контролируется еще одним немаловажным обстоятельством: не каждую тему такого плана можно экранизировать. Существует ошибочное мнение, что высшая степень внимания какому-либо достижению науки или опыту передовика — это создание фильма. Что же получается от реализации таких тенденций. Спора нет, что семеноводство — важнейшее дело, что сортовые семена — залог высокого урожая. Это абсолютно правильное суждение привело к выпуску на экран группы фильмов: «Семеноводство пшеницы», «Семеноводство сахарной свеклы», «Семеноводство люпина» (Киевская студия), «Семеноводство льна-долгунца» (Ленинградская студия), «Семеноводство овощных культур» (Московская студия).

Несмотря на то что фильмы сделаны различными студиями, всем им присущи одинаковые недостатки. Они носят весьма поверхностный, чисто иллюстративный характер, изобразительный материал неубедителен и однообразен, для увеселения включены эпизоды, имеющие весьма косвенное отношение к основной теме.

Очевидно, из многочисленных проблем технического прогресса, передовой практики колхозов и совхозов, из сокровищницы передового опыта в качестве тем для учебных кинофильмов надо выбирать не только те, которые нужно, но и те, которые можно экранизировать. Точнее, те, которые с помощью кино наилучше могут быть доведены до сознания широких кругов тружеников социалистического сельского хозяйства.

В заключение — одно организационное предложение. Фильмы, создаваемые студиями по заказам различных ведомств, должны носить учебный характер и служить определенным целям обучения и переподготовки специальных кадров.

●

Теперь несколько слов о сельскохозяйственных научно-популярных фильмах. О том, что научно-популярные фильмы на темы о сельском хозяйстве как отрасли народного хозяйства нашей страны, от темпов развития которой зависит движение к коммунизму, остро необходимы, никто спорить не может. Но почему же в таком случае разговор на эту тему надо начинать с самого элементарного — с увеличения их числа. Можно ли мириться, например, с таким фактом — в 1963 году студия «Моснаучфильм» выпустила на экран один научно-популярный сельскохозяйственный фильм «Плодородие без почвы», а в 1964 году ни одного. Аналогичное положение и на других студиях. Государственный комитет кинематографии СССР не считает своей обязанностью заниматься кинопропагандой вопросов сельского хозяйства, ошибочно полагая, что проблема исчерпывается фильмами, изготовляемыми по заказам соответствующих министерств и ведомств.

Ошибочность такого взгляда совершенно очевидна уже по одному тому, что научно-популярные фильмы являются связующим звеном не только между различными отраслями знаний, необходимых для работников сельского хозяйства, но и связующим звеном между городом и деревней. Кроме расширения общеобразовательного кругозора фильм из другой сферы теории и практики породит инициативу или поможет проще решить какой-нибудь вопрос в своей практической работе.

Перед научно-популярной кинематографией стоит благороднейшая задача—помочь труженикам сельского хозяйства в кратчайший срок преодолеть искусственно созданную для них преграду к познанию современной биологии, химии, физики, кибернетики. Ведь без помощи этих областей науки не может быстро двигаться вперед агрономическая наука, а следовательно, и сельскохозяйственное производство.

Нельзя же, чтобы огромная армия работников сельского хозяйства оставалась и впредь в неведении знаний о современной генетике, физиологии растений, интересных практических проблемах, удачно решенных в сельском хозяйстве у нас и за рубежом.

Научно-популярная кинематография может и должна исправить ряд ошибочных представлений, административно навязывавшихся в течение многих лет так называемой агробиологической школой.

Есть еще одна безотлагательная задача научно-популярной кинематографии — пропаганда идей о неразрывной связи между интересами колхозного крестьянства и рабочего класса, между городом и деревней.

Эти не новые, может быть, сами по себе мысли во всей остроте встали в связи с решениями мартовского Пленума ЦК КПСС. Ведь дух этих решений призывает к решительному исправлению ошибок, допущенных в сельском хозяйстве, к отысканию верных путей к быстрейшему прогрессу.

Современный кинематограф — слишком большая сила в сфере пропаганды знаний, подготовки квалифицированных кадров, чтобы оставаться в стороне.

У. ГУРАЛЬНИК

Уроки Луначарского

Он стоял у истоков советского кинематографа. Первый нарком просвещения молодой Республики Советов, по мандату революции возглавивший один из ответственнейших фронтов социалистического строительства — культурный фронт, Анатолий Васильевич Луначарский был неутомим в утверждении великой роли, которую искусство кино призвано играть в идейно-эстетическом воспитании трудящихся масс.

«Кино обладает... огромной силой... Оно дает такие возможности, которые граничат с волшебством». Это сказано без малого сорок лет назад, во времена, когда молодая муза далеко еще не завоевала всеобщего признания, а старая творческая интеллигенция, апологеты «традиционных» искусств, как правило, ревниво и не всегда доброжелательно относились к вторжению кинематографа в культурную жизнь. Отвечая скептикам и маловерам, призывая отрешиться от предрассудков и «достаточно ознакомиться со стихией кино», А. В. Луначарский всем своим авторитетом государственного деятеля и ученого утверждал: «Кино есть несомненно доминирующее искусство нашего времени или, по крайней мере, становится». Развивая ленинскую мысль, он не уставал подчеркивать: «Мне кажется, что чисто художественный успех кинематографии в особенности говорит в ее пользу как искусства, предназначенного стать в значительной степени художественной осью ближайшего будущего в области, разумеется, идеологического искусства, а не искусства производственного».

На вопрос: хорошо ли, что наша молодежь увлекается кино?— Луначарский безоговорочно отвечает: «Ну как же не хорошо? Разумеется, хорошо. Превосходно. Пожалуй, еще лучше, чем когда увлекается театром, музыкой, книгой даже».

Нет, конечно, Луначарский был далек от противопоставления кино другим искусствам, которые он любил и высоко ценил. Едва ли не впервые в мировой эстетике им ставится вопрос о месте кинематографа в ряду других искусств, делается попытка с позиций марксистского искусствознания осмыслить специфические отличия и новаторские возможности кино.

Но исторические заслуги А. В. Луначарского перед отечественной (и не только отечественной) кинематографией отнюдь не ограничиваются его постоянным вниманием к этому тогда еще отвоевывавшему себе «место под солнцем» искусству. Он не только следил с любовью поистине отеческой за первыми, неуверенными, подчас робкими шагами юного советского кино, подбадривая его создателей, вдохновляя их своей верой в будущее. Он принимал к сердцу сегодняшние, сиюминутные заботы мастеров экрана. Человек огромной культуры и разносторонней одаренности, Луначарский сам становится в ряды кинематографистов, отдает свой неуемный темперамент, талант художника, знания теоретика и опыт организатора кинотворчеству.

Популярный в первое пооктябрьское десятилетие драматург, чьи историко-революционные пьесы шли с успехом на советской сцене, Луначарский выступает и в роли сценариста. Он начинает с незатейливых агитфильмов «Уплотнение» (1918) и «Смельчак» (1919). Участвует в экранизации «Железной пяты» Джека Лондона, в постановке картин по мотивам своих пьес или оригинальным сценариям — «Слесарь и канцлер», «Медвежья свадьба», «Яд», «Саламандра». Некоторые из этих произведений оставили заметный след в истории кино того времени. А в «Звуковую сборную программу № 1», явившуюся прямой предшественницей наше-

го звукового кинематографа, была включена речь Луначарского, предсказавшего новому техническому открытию значение художественное. Заодно отметим, что в статье «У звучащего полотна», размышляя о путях «обогащения кино звуками», озабоченный сохранением и дальнейшим развитием эстетических завоеваний Великого Немого, Луначарский предостерегал об опасности превращения кинокартины «в разговорную драму». Это предостережение не было лишено оснований, в чем мы могли убедиться в период засилья фильмов-спектаклей, когда кино отводилась, в сущности, роль пассивного передатчика апробированных театральных постановок...

А. В. Луначарский принадлежит к числу первых кинокритиков-марксистов. Он дал образцы глубокого профессионального анализа произведений экрана, оперативно откликался почти на каждое новое значительное явление. Около ста лент — советских и зарубежных — нашли оценку в его статьях и рецензиях. Среди них такие фильмы, как «Броненосец «Потемкин», «Бухта смерти», «Дворец и крепость», «Коллежский регистратор», «Конец Санкт-Петербурга», «Красные дьяволята», «Крылья холопа», «Мать», «Октябрь», «Поликушка», «Потомок Чингис-хана», «Процесс о трех миллионах», «Путевка в жизнь»... Луначарский без устали, вдохновенно пропагандировал картины, отмеченные мыслью и талантом. Он с непримиримой определенностью развенчивал любые подделки под настоящее искусство, был активным врагом серости, ремесленничества, яростно ополчался против безыдейности.

Разумеется, для искусства кино принципиальное значение имеют не только те выступления Луначарского, в которых затрагиваются непосредственно кинематографические проблемы,— немалую для себя пользу мастера экрана извлекают из его работ по литературе, театру, общим вопросам культурного строительства в СССР.

1

Есть очевидная закономерность в том живом и постоянно возрастающем интересе, который советская художественная интеллигенция — в том числе творческие работники кино — сегодня проявляет к литературному наследию А. В. Луначарского. Интерес этот многообразен, но, пожалуй, всего ярче он отражается в обилии новых переизданий трудов замечательного деятеля культурной революции в нашей стране и во множестве исследований, ему посвященных. Завершается издание восьмитомного Собрания сочинений, включающего труды по литературоведению, критике и эстетике. В одном ряду с такими изданиями, как двухтомник «О театре и драматургии» и сборник «В мире музыки», стоит недавно увидевшая свет книга «Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы». Она существенно дополняет и уточняет наши представления о вкладе Луначарского в историю советского кино.

А. В. Луначарский отличался удивительной многогранностью. Он был философом и социологом, историком и теоретиком искусства, литературным критиком и писателем-драматургом, превосходным организатором. Но прежде всего это был большевик-ленинец, ученый марксист, который все свои силы, кипящую энергию, огромную эрудицию, фантастические по объему и глубине знания, дар исследователя и пропагандиста посвятил пролетарской социалистической революции, созиданию нового мира. Один из правофланговых старой ленинской гвардии, А. В. Луначарский вместе со своими соратниками по партии закладывал первые камни в фундамент коммунистического общества. И вполне естественно, что в эпоху развернутого строительства коммунизма мастера культуры, решая новые сложные задачи, с особым вниманием изучают опыт Луначарского, обращаются к его заветам, усваивают его уроки.

А уроки Луначарского поистине поучительны. Они не только сохраняют значение историческое, но и оказывают плодотворное воздействие на современный художественный процесс, на теорию и практику нашего искусства, содействуя дальнейшему повышению его идейно-эстетического уровня.

Однако, как и всякое наследство, теоретическое наследие А. В. Луначарского не терпит формального, школярского к себе отношения. Оно раскрывается во всем своем богатстве и становится реально действующей в наши дни силой лишь при творческом подходе к нему. Не канонизация, не следование букве, а верность духу — необходимое условие овладения уроками Луначарского. Речь должна, таким образом, идти не о слепом копировании или рабском подражании, не о проецировании суждений, вы-

сказываний, отдельных положений и рекомендаций теоретика марксистской эстетической мысли на современный материал, а об овладении основами его мировосприятия и мироощущения. Успех зависит от глубины проникновения в суть утверждаемой Луначарским концепции духовного прогресса человечества, в пафос его борьбы на культурном фронте.

Сила Луначарского-искусствоведа, острота, обоснованность суждений проистекали не только из одаренности ума, эмоциональной природы его личности, но прежде всего из непоколебимого убеждения в жизненной необходимости искусства и могучей роли эстетической культуры в формировании нового человека. Главное в теоретических и литературно-критических трудах Луначарского— органическое слияние научной широты и объективности со страстностью бойца, революционного трибуна, проводника идей партии. По убеждению Луначарского, критик-марксист не созерцатель, а боец и учитель жизни.

Борцом Луначарский был превосходным. Его выступления всегда отличались наступательным порывом, целеустремленностью и целенаправленностью. Удары по идейным противникам он наносил сокрушительные. И, думается, первый урок, который советские искусствоведы, историки и критики усваивают в наследии Луначарского, заключается в партийной принципиальности, придававшей каждой его статье, докладу, полемической заметке, каждой рецензии и оценке неопровержимую убедительность. Партийность позиции критика определяла логику анализа и отбор аргументов. Это качество позволяло Луначарскому, даже выдвигая положения дискуссионные, субъективно окрашенные, оставаться в главном верным объективной истине, критерию правды. Его суждениям о произведениях искусства чужд произвол. Как критик искусства, он восставал против вкусовщины и диктата преходящих узкогрупповых интересов.

Вместе с тем на эстетических концепциях Луначарского — и в этом одна из причин их привлекательности и обаяния — лежит неизгладимая печать его неповторимой личности, собственных симпатий и антипатий, привязанностей и отношений. Одно другому не противоречит. Наоборот — в сфере искусства, равно как и искусствознания, свободное и наивозможно полное проявление индивидуального, если оно не идет вразрез с общезначимым, есть важное условие творчества. А Луначарский был творцом и тогда, когда осмысливал исторический опыт, и тогда, когда предугадывал перспективы развития, когда утверждал и отвергал, определяя действительное значение и место данного произведения в непрерывной цепи развития литературы и искусства.


А. В. Луначарский

В. И. Ленин дорожил литературным талантом и человеческими качествами Луначарского. По свидетельству Горького, Владимир Ильич даже в период идеалистических, богостроительских заблуждений Луначарского, беспощадно критикуя его отступления от революционного марксизма, признавал: «На редкость одаренная натура. Я к нему «питаю слабость»... Я его, знаете, люблю, отличный товарищ».

Путь Луначарского был сложным, противоречивым, напряженными, и отнюдь не прямолинейными были его научные и творческие искания. Между тем в некоторых недавних трудах о нем наблюдалась неверная тенденция «реабилитировать» ошибки Луначарского, воссоздать упрощенный, припомаженный, мы бы сказали, иконописный образ Луначарского. Против подобного рода тенденций выступил журнал «Коммунист» (1962, № 10), который в редакционной статье «Об отношении к литературному наследию А. В. Луначарского» призывал в его творчестве ясно разграничивать подлинно партий-

ное, ценное, жизненное от ошибочного и неправильного, устарелого, отчетливо выделяя главное, определяющее, марксистское, имеющее значение для современности и дальнейшего развития социалистической культуры.

Формирование советской художественной культуры проходило, как известно, в напряженных поисках новых путей, в дискуссиях, столкновениях разных, противоборствующих мнений, в борьбе против буржуазных влияний. Активный участник этого процесса, Луначарский старался улавливать и осмысливать новые черты революционного искусства. Он настойчиво стремился проводить в жизнь политику партии в области культуры и искусства, но нередко допускал ошибки при решении принципиальных вопросов. В таких случаях партия, В. И. Ленин помогали ему находить верную оценку.

Слабые, ошибочные в идейном отношении стороны ряда работ А. В. Луначарского послеоктябрьского периода не случайны. Их нельзя игнорировать, их надо объяснить. Они исходили из его прежних философско-эстетических и политических заблуждений. Нетрудно обнаружить в отдельных работах Луначарского неточные, неверные формулировки, устаревшие определения — рецидивы былого увлечения идеализмом махистского толка. Не в интересах нашего дела их замалчивать. Но важно подчеркнуть, что Луначарский всегда был предельно искренен в стремлении до конца осознать свои заблуждения и отрешиться от следов немарксистских увлечений ранних лет.

Всем лучшим, что Луначарский сделал в области культуры и искусства, он обязан Коммунистической партии, В. И. Ленину. Самые блестящие выступления Луначарского, развитие его философских и эстетических взглядов, в том числе воззрений на искусство кино, связано с творческим восприятием ленинских идей. Сила Луначарского — искусствоведа, теоретика и литературного критика — проявилась в той мере, в какой он был последовательным учеником и продолжателем дела Ленина.

Основатель Коммунистической партии и Советского государства безгранично доверял Луначарскому, верил в его способности ученого и организатора, поручал ему ответственнейшие задачи, связанные с революционным преобразованием страны. В течение двенадцати первых и трудных лет существования правительства пролетарской диктатуры А. В. Луначарский как бессменный нарком просвещения занимался не только вопросами образования, ликвидацией неграмотности, но и руководством наукой, искусством, книгоиздательским и музейным делом.

2

Читать и перечитывать Луначарского — занятие, доставляющее истинное наслаждение. Ошеломляет широта интеллектуального кругозора. Поражают богатство и свежесть ассоциаций, сопоставлений, параллелей. Не устаешь удивляться смелости аналогий, дерзкой неожиданности всегда оправданных «выходов» за рамки данной конкретной темы, виртуозному умению повернуть материал новой стороной. Мысль Луначарского не только рельефно выразительна, она, как мы бы сегодня сказали, стереоскопична.

Но мало восторгаться энциклопедичностью и мастерством Луначарского-критика, недостаточно отдавать должное полифоническому звучанию его теоретических сочинений. Да, разумеется, Луначарский в своем роде фигура уникальная, но опыт Луначарского — отличный ориентир для современных искусствоведов. Он убеждает в необходимости постоянного расширения плацдарма знаний. Не потому ли слабо действенны иные наши искусствоведческие исследования, не очень впечатляют и убеждают критические оценки, легковесны выводы и рекомендации, что, фетишизируя специфику отдельных видов искусства, мы неохотно, робко нарушаем демаркационные линии между ними?

В эпоху бурного взаимопроникновения и взаимовлияния искусств, когда рушатся традиционные границы между родами, видами, жанрами, когда на стыках отдельных искусств рождаются новые, дотоле немыслимые «гибридные» образования, теория прекрасного и художественная критика не могут, не имеют права оставаться в плену старых, застывших представлений о якобы автономном развитии литературы, театра, музыки, живописи, кино. Мы себя попросту обкрадываем, оставаясь «все в той же позиции».

К сожалению, даже на словах признавая желательность комплексного изучения искусств как единого организма, по жилам которого пульсирует одна и та же кровь, мы на деле с опаской, а главное, не слишком еще квалифицированно занимаемся сложной

механикой взаимодействия литературы и кино, кино и театра, театра и телевидения.

Говорят, что в наш век специализация — процесс неотвратимый, что узкая профессионализация диктуется самим разветвлением древа искусства на множество самостоятельных видов и родов, каждому из которых присуща своя специфика, каждодневно усложняющаяся. В таких рассуждениях заключена лишь малая толика истины, потому что одновременно с «расщеплением» искусств происходит их синтез с выделением невиданной по силе эмоционального воздействия энергии. Кроме того, советская художественная культура в целом процветает на едином идейном основании, руководствуется единым творческим методом постижения действительности. Современные же теоретики и критики искусства — будь то литературоведы, киноведы или театроведы, если они работают на своих крохотных «приусадебных участках», отгородившись от соседа,— не в силах охватить единым взглядом мощную панораму развития советского искусства. Их наблюдения носят посему преимущественно частный, эмпирический характер, выводы малоперспективны и зачастую касаются лишь периферийных явлений.

А. В. Луначарский почти одинаково уверенно чувствовал себя и в истории литературы — от Гомера до Маяковского,— и в истории театра, и в мире музыки, в живописи, монументальной скульптуре, в киноискусстве — советском и зарубежном. Причем знания его были отнюдь не дилетантскими, поверхностными, он их черпал не из вторых рук, а из первоисточников. Поэтому-то ему и удавалось, скажем, в небольшой по объему рецензии на рядовое театральное представление, память о котором ныне живет, может быть, только в комментаторском петите, говорить о будущем сценического искусства. В отклике на давно забытые киноленты подчас содержатся идеи, обращение к которым — мы в этом убеждены — может и сегодня помочь теоретикам и практикам экрана в их эстетическом поиске. Безвозвратно канули в Лету многие повести и романы, пьесы и фильмы, обратившие на себя по тем или иным причинам внимание Луначарского-критика, но сохраняют значение первооткрытия высказанные в связи с их оценкой мысли о путях советской прозы, драматургии, кино... Другими словами, из уроков Луначарского следует, что при всей невозможности «объять необъятное» теоретики и критики искусства должны и в современных условиях стремиться к максимальному расширению горизонтов эстетического знания. Надо овладевать мастерством сопоставительного анализа. В наше время как никогда требуется высота точки зрения, «широкоформатное» ви́дение, умение мыслить крупными масштабами. Такого уровня мышления может сегодня достичь только критик-марксист, вооруженный методом познания, позволяющим устанавливать причинные связи, уверенно ориентироваться в диалектике развития человеческого общества, в его объективных закономерностях. Иначе монбланы знания превращаются в мертвый капитал, в арифметическую сумму сведений, демонстрация которых — не освещенная общей идеей — бесплодна.

Не будь Луначарский марксистом-ленинцем, он при всей своей природной одаренности, тонко развитом эстетическом чутье, неистощимой любознательности и феноменальном трудолюбии не внес бы в теорию искусства и сотой доли того, чем ему удалось обогатить современную эстетику. Сам А. В. Луначарский не уставал утверждать, что марксистско-ленинская теория — путеводная звезда, только следуя которой и можно добиться успеха в определении сущности и природы искусства.

3

Какой она должна быть, художественная критика?

Ответ на этот вопрос неотделим от наших представлений о сущности и природе искусства, его общественной функции. В поисках «эталона» мы обращаемся к опыту критиков-большевиков, в том числе к Луначарскому.

Не секрет, что многое в современной критике искусства нас не удовлетворяет. Не удовлетворяет по многим причинам. Начать хотя бы с живучих вульгаризаторских тенденций. Их сравнительно легко обнаружить в статьях и рецензиях на книги, фильмы, живописные полотна, авторы которых, толкуя о произведениях художественных, склонны рассматривать последние преимущественно как иллюстрации к определенным теоретическим положениям и тезисам.

Есть такие критики, которые, по-видимому, полагают, что их миссия сводится к установлению степени соответствия «содержа-

ния» произведения жизненной ситуации, положенной в его основу. Такая регистрационная критика по своему характеру, думается, ближе к бухгалтерской отчетности, нежели к искусству. «Оценка» подменяется выставлением балла, анализ образной системы — констатацией по нехитрому принципу: «соответствует» — «не соответствует». Живая душа искусства, многоплановость, многозначность произведения, подтекст, идея художника, воплощенная не в декларативных сентенциях, а в конкретных образах и в их соотношении, от такого критика ускользают. Художественность остается тайной за семью печатями. Сложное механически низводится к набору примитивных прописей.

Но нередко в критической практике встречаешься и с другой не менее опасной крайностью, когда рассуждения критика носят абстрактный характер, когда разговор о произведении искусства ведется в плане социально не детерминированных «эстетических» категорий. Искусствовед апеллирует к отвлеченным, так называемым вечным «общечеловеческим» понятиям. Художественное явление не подвергается проверке объективной реальностью, не ставится на суд самой жизни. В таких случаях итог не менее плачевен. Приговоры столь же претенциозны, безоговорочны, сколь произвольны, выводы мнимо значительны, оценки крайне субъективны.

Опыт Луначарского — отличное противоядие от всякого рода суррогатной критики. Опираясь на Маркса, Энгельса, Ленина, давших классические образцы идейно-эстетической оценки художественного творчества,— напомним хотя бы характеристики Шекспира, Шиллера, Гете, Бальзака, Толстого,— развивая лучшие качества русской революционно-демократической и социал-демократической критики, в первую очередь Белинского и Плеханова, А. В. Луначарский был непревзойденным мастером анализа произведений искусства. Он постоянно добивался — и в этом видел важнейшую задачу марксистской эстетики — неразрывного единства критерия социального и собственно эстетического критерия в подходе к явлению художественному.

Луначарский органически не приемлет вульгарного социологизма, который односторонне истолковывает марксистское положение о классовой обусловленности идеологии и, схематизируя процесс эстетического освоения действительности, устанавливает прямую, непосредственную зависимость художественного творчества от экономических отношений и классовой принадлежности художника. Луначарский был убежденным пропагандистом ленинской теории отражения, согласно которой художественное творчество есть активное познание объективного мира, а не пассивная его фиксация. Но Луначарский развенчивал с не меньшим усердием, чем вульгарный социологизм, и так называемую эстетическую критику, отрицавшую зависимость художника от социальных условий и факторов, от борьбы классов, экономического и политического развития общества.

Ни эстетический, ни социологический критерии не могут быть абстрагированы друг от друга. Оба эти критерия, утверждал Луначарский, на высокой стадии развития эстетической мысли совпадают и дополняют друг друга. Таково требование самого искусства, проистекающее от его природы, специфики, сущности.

Этому методологическому требованию сам Луначарский до конца оставался верен в своей практике. Он никогда не подходил к явлению искусства со стороны, извне, не навязывал художнику требований, которые не согласуются с законами творчества. Он умел войти в мир творца художественных ценностей, понять его замысел и намерения, уважительно относился к поискам мастера, доверял таланту. В этом смысле Луначарский следовал завету Пушкина-критика, который считал, что «писателя должно судить по законам, им самим над собой признанным».

Чувство прекрасного никогда не изменяло А. В. Луначарскому — ему было дано счастье сопереживания. Потому-то и авторитет его как критика был непререкаем, суровые, нередко убийственные оценки трудно опровержимы.

Для Луначарского-критика идея произведения не существовала изолированно от художественной формы. Идейность и художественность взаимозависимы, это две стороны одного целого. И грош цена произведению, замышленному с наипохвальнейшими намерениями, коль скоро оно не воздействует на эстетическое чувство, не доставляет читателю или зрителю удовольствия, оставляет его безучастным и холодным. Причем «удовольствие», разумеется, понималось Луначарским не как удовлетворение каких-ли-

бо элементарных человеческих потребностей, а весьма широко.

Как один из строителей советской культуры, по поручению партии осуществлявший руководство творческими организациями, А. В. Луначарский решительно искоренял администрирование и бюрократизм. Борясь за идейную чистоту и художественное совершенство советской литературы и искусства, он помнил ленинское указание: «...литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством... в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию». Рассматривая искусство, литературу как «часть партийного дела пролетариата», В. И. Ленин предупреждал о недопустимости шаблонного отождествления художественного творчества с другими частями партийного дела революционного пролетариата.

А. В. Луначарский, об этом уже было сказано выше, порой допускал серьезные отступления от генеральной линии партийного руководства искусством и литературой. Ленин осудил неверную позицию Луначарского в отношении к сепаратистским теориям и действиям Пролеткульта, отмечал его склонность к либерализму, примиренчество в оценке формалистических художественных направлений и ложноноваторских школ. Но Луначарский — и в этом тоже одно из его отличительных качеств — умел делать выводы из критики в свой адрес. Он начисто был лишен амбиции и других тому подобных малопривлекательных черт, столь присущих буржуазной индивидуалистической интеллигенции. Осознав свои заблуждения, он во всеуслышание, открыто от них отказывался, не упорствовал в отстаивании ложных идей. Самокритичность — необходимое условие успешного развития эстетической теории. Интересы общенародного дела А. В. Луначарский ставил превыше всего.

4

Уроки Луначарского в одинаковой мере поучительны для теоретиков и практиков всех искусств. Литературоведы, понятно, особенно внимательны к его историко-литературным раздумьям, к трудам, по-ленински определяющим принципиальное наше отношение к классическому наследию. Второй жизнью сейчас зажили многие статьи и рецензии, посвященные творчеству советских писателей, драматургии и театру 20—30-х годов. По-новому звучат мысли Луначарского о методе социалистического реализма, в определении которого ему принадлежит не последнее место. Сочинения Луначарского — отличная школа и для советских кинематографистов.

Можно только радоваться выходу в свет книги «Луначарский о кино». Ей, думается, суждено стать настольной книгой для режиссеров и сценаристов, исследователей, историков и критиков кино, для деятелей проката. Полезные советы в высказываниях Луначарского и документах, им подписанных, почерпнут организаторы кинопроизводства. Прав С. Гинзбург, автор содержательной вступительной статьи к сборнику: собранные воедино, труды Луначарского являются фундаментальным вкладом в нашу науку о самом важном из искусств.

Луначарский с самого начала рассматривал кино как дело государственной важности. Он был свидетелем становления и развития советского кинематографа на младенческих, первоначальных его этапах. Тем большее признание заслуживает прозорливость критика. Не побоимся этого слова, пророческой силой отличаются его суждения о перспективах роста «величайшего из искусств».

Одна мысль красной нитью проходит чуть ли не через все высказывания А. В. Луначарского о кино. Мы помним, что он настаивал: воздействие на чувства зрителя — один из обязательных критериев художественности. Анатолий Васильевич даже был склонен преувеличить значение фактора «эмоционального заражения», на что справедливо указывает автор вступительной статьи к книге «Луначарский о кино». Первейшая обязанность художника — забота о том, чтобы его произведение трогало, волновало, увлекало, чтобы книгу, фильм, спектакль было интересно читать, смотреть, слушать. «Скучная агитация — контрагитация». Приводя этот афоризм Луначарского, С. Гинзбург подчеркивает: борьба за искусство, интересное массам, «сохранила свою актуальность и поныне, ибо и сейчас не перевелись художники, которые даже кичатся тем, что их творчество способен оценить лишь узкий круг «интеллектуальной элиты».

Вряд ли нужно при этом оговариваться, что иногда Луначарский толковал требование «интересности» несколько сужено, будто бы приноравливаясь к привычным эстетическим вкусам тогдашней массовой аудитории, то есть совершая ту же ошибку, что и Демьян Бедный. Последний, как об этом говорил Горькому В. И. Ленин, «шел за читателем, а надо быть немножко впереди».

Вопрос о «законе занимательности», об острофабульном фильме и нежелательном отклонении в сторону «бессюжетной фильмы», так волновавший Луначарского, действительно остается и по сей день остроактуальным. Но позиция самого Луначарского в этом вопросе, на наш взгляд, ничего общего не имеет с приноровлением к примитивным запросам малокультурного зрителя. Это нетрудно доказать. Исходя из многовекового опыта мирового искусства, в первую очередь реалистического, Луначарский имел основание утверждать, что фабула и сюжет — испытанное средство выражения идеи художника. Идея выявляется в развитии и столкновении характеров, в движении образной мысли.

Лучшие ленты 30-х годов — «Чапаев», «Великий гражданин», «Мы из Кронштадта», трилогия о Максиме, фильмы о Ленине — несли в себе могучий эмоциональный заряд. Работы новаторские, они прокладывали широкую дорогу искусству кино, их сегодня изучают во всех киноакадемиях мира. Вместе с тем они были восторженно приняты многомиллионным массовым зрителем, вошли в его сознание, всколыхнули его душу. Герои этих картин сошли с экрана в самую гущу народной жизни.

И сегодня, слов нет, появляются отличные произведения, привлекающие интерес огромных аудиторий. Но сколько еще проходит по экранам творений (мы говорим не о серых, мертворожденных, а об отмеченных печатью несомненного таланта), оставляющих зрителя равнодушным, безучастным, незаинтересованным? Недаром же проблема взаимоотношений кино и зрителя стала в повестку дня чуть ли не под номером один. О ней пишутся статьи в общей и специальной печати, этой проблеме посвящаются дискуссии. Речь идет о «ножницах» между оценкой фильмов профессионалами и их зрительским успехом, об активном неприятии массовым зрителем некоторых, с позиции кинокритики, отличных лент.

Да, теоретикам самого массового из искусств предстоит еще немало потрудиться над проблемой «взаимопонимания» кино и массового зрителя. Но столь же очевидно, что мнение такого авторитета, как Луначарский, в этих дискуссиях обязательно должно быть учтено с максимальной добросовестностью. В частности, что нами сделано для изучения зрительских реакций на разного рода фильмы? А ведь эта рекомендация высказана Луначарским еще в 1928 году на Всероссийской конференции фотокиноработников.

А. В. Луначарский никогда не призывал идти в рабство, покорно следовать «за вкусами публики, продиктованными невежеством», потакать дурным вкусам. Он верил в советского зрителя, в его растущую культуру.

Разоблачая коммерческий и одновременно, как он писал, пропагандистский кинематограф буржуазии, который «старается отвлечь внимание большой публики от своей сущности» (в этом плане превосходен анализ американской кинодрамы «Путь плоти» с Э. Янингсом в главной роли), А. В. Луначарский призывал противопоставить буржуазным, растлевающим души зрителей фильмам наши, советские. Кинокоммерсантов он сравнивал с продавцами опиума. Но для того чтобы советское, действительно агитирующее, пропагандирующее, воспитывающее и облагораживающее кино «могло конкурировать с какой-нибудь глупостью», с пошлятиной и гнилью, «необходима огромная доля умения сделать эту фильму прежде всего художественной, то есть захватывающей. Без этого пропагандистское кино будет, как сухая ложка, рот драть».

Так мы снова и снова подходим к проблеме «массового зрителя» и связанному с нею в концепции Луначарского вопросу о соотношении идейности и художественности. Он против отвлеченной постановки этого вопроса — вне времени и пространства. Было бы неправильно и плохо, если бы мы, по образному выражению Луначарского, «парили на аэроплане идеологии и художественности — ведь это был бы журавль в небе». Советский кинематограф — этим был озабочен Луначарский в первую очередь — должен растить сознание молодежи, сплачивать ее, делать более сильной, честной, мужественной, революционно-активной. Однако для этого недостаточно создавать советские «благонамеренные картины». Поставленные с очень большой честностью, но при очень

малой талантливости, фильмы, царапающие публику «пролезшим наружу шилом обнаженной тенденции», могут совсем отвадить молодежь от кино. Равно неприемлемы фильмы, которые «явным образом щеголяют разными формальными трюками в ущерб мысли».

«Нам нужно,—резюмирует Луначарский,—во что бы то ни стало раздвинуть и продвинуть дальше и выше нашу собственную кинематографию, которая была бы в одно и то же время идеологична и захватывающе интересна». И опять, уже в другом выступлении: «Фильмы должны быть занимательными... Незанимательная фильма может оказаться «дырявой лодкой»: в нее можно нагрузить много полезных вещей, но она все-таки потонет. Другое дело, если у нас крепкая лодка перевозит иногда всякую дрянь. Эти законы занимательности должны быть изучены путем прислушивания к мнению масс».

И да простятся нам цитатные длинноты. Конечно, сегодня все эти суждения Луначарского нуждаются в известных коррективах. Очень вырос тот самый зритель, которого мы именуем «массовым», изменились его представления о занимательности и захватывающем интересе, более строгими стали его эстетические требования, более сложными — духовные потребности. Но в принципе вопрос не снят и сохранили свое значение упреки Луначарского в адрес «больших и маленьких педантов от советского кино», высокомерно пренебрегающих презренной прозой «массового психологического сбыта».

Нет, уроки Луначарского не потеряли интереса для мастеров современного кино. Разве устарел пафос его блестящего по мысли и форме выступления, пронизанного светлой оптимистической верой в славное будущее советского киноискусства? Луначарский трезво, без самообольщения смотрел на положение вещей. Но взгляд его был устремлен в будущее. Трудно отказать себе в удовольствии процитировать заключительный, как бодрый аккорд звучащий абзац из статьи «Кино — величайшее из искусств», опубликованной в «Комсомольской правде» зимой 1926 года: «Скоро мы перерастем европейскую и американскую кинематографию. Не она будет нам угрожать провозом контрабандой разного тления и разврата, а мы будем грозить ей прорвать все ее фронты и при громовых рукоплесканиях подавленных американо-европейским «порядком» масс выплывать в большой океан киноискусства на всех парусах под гордым советским флагом».

●

Мы коснулись далеко не всех проблем, затронутых в трудах А. В. Луначарского. Отличный знаток и, можно сказать, критический летописец кино на Западе, он оставил цикл работ, без учета которых исторический очерк мирового кинематографа будет неполным. К числу лучших исследований, посвященных комедиографии, несомненно относится статья 1931 года «Кинематографическая комедия и сатира». Заслуживают специального разбора наблюдения Луначарского, касающиеся экранизации художественной литературы — о соотношении фильма и литературной первоосновы, о средствах, способах и путях «перевода» литературной образности на язык кино, о реальных возможностях и целесообразности кинопрочтения, кинематографического осмысления, интерпретации шедевров литературы. Эта проблематика по сей день является предметом полемических баталий, вспыхивающих с завидным постоянством с выходом на экраны каждого нового произведения «по мотивам» литературной классики, будь то «Гамлет», «Женитьба Бальзаминова» или «Война и мир»... Наконец, не решены еще задачи, поставленные первым наркомом просвещения в статьях «Кино в школе», «Культурная фильма» и других. Луначарский надеялся, что «кино в школе займет такое же твердое место, как классная доска или книга», а мы до сих пор держим кинематограф на дальних подступах к порогу средней, да и высшей школы.

...Этот экскурс в наследие А. В. Луначарского — искусствоведа и критика, теоретика и практика советского кино—совершен в связи с девяностолетием со дня рождения видного деятеля Коммунистической партии и Советского государства. Но Луначарский принадлежит к тем историческим личностям, чьи имена и чьи труды потомки вспоминают не только в дни торжественных юбилеев. Даже наш беглый рассказ о главных «уроках Луначарского», хотим надеяться, убеждает в актуальности, жизненности, в непреходящем значении лучшего, что создано им в области культуры и искусства.



Неостывшие строки

Из рабочих тетрадей Дзиги Вертова

Мы впервые прикоснулись к этим тетрадям в 1957 году — их собрала, сохранила для нас Елизавета Игнатьевна Свилова, сумевшая превратить рабочий кабинет Дениса Аркадьевича Вертова в музей выдающегося кинодокументалиста.

Заметки о сделанном и задуманном, сценарные планы, комментарии к своим и чужим фильмам, наброски кадров, дневниковые строки о самом себе, иногда горестные, всегда полные глубоких раздумий о творческом труде советского кинематографиста,— таково содержание рукописей Дзиги Вертова.

Первые публикации привлекли огромный интерес кинематографистов и оказались в ряду важных материалов по теории и истории кино. Сейчас издательство «Искусство» готовит издание творческих записей Д. Вертова отдельной книгой.

Мы снова публикуем часть этих дневников. Читатель заметит, что даже о самых трудных обстоятельствах своей жизни Вертов пишет так, словно обращается к товарищам по искусству с твердой верой в то, что его искания будут подхвачены, дело жизни — продолжено. В этом его убежденнейший оптимизм.

Публикация подготовлена кандидатом искусствоведения С. Дробашенко.

Наше течение называется «киноглаз». Мы, борющиеся за идею «киноглаза», называемся киноки. Термин «киночество» мы почти не употребляем, как ничего не говорящее и случайное словообразование. Его почему-то охотно употребляют наши противники.

А противников у нас много. Без этого нельзя. Это мешает, конечно, проводить наши идеи в жизнь, но зато закаляет нас в борьбе и обостряет мысли.

1924

Все люди в той или иной мере — поэты, художники, музыканты.

Или вовсе нет ни поэтов, ни художников, ни музыкантов.

Одна миллионная доля изобретательности каждого человека в повседневной работе уже заключает в себе элемент искусства, если уж считаться с этим наименованием.

Мы, конечно, предпочли бы сухую хронику вмешательству сценария в быт и в работу живущих людей. Мы никому не мешаем жить. Мы снимаем факты, их организуем и вводим их через экран в сознание трудящихся. Мы считаем, что разъяснить мир, как он есть, — наша главная задача. «Киноглазу» удалось выйти на широкую дорогу борьбы с буржуазной кинематографией, и мы сильно сомневаемся, что последняя (несмотря на ее ныне мировое положение) сможет долго сопротивляться нашему революционному натиску.

Опаснее другое. Опаснее извращение наших идей. Опасны суррогаты и промежуточные течения, которые растут, как мыльные пузыри, и пока, как пузыри, лопаются.

Задача всех трудящихся — зорко следить за начинающимся боем, всегда отличать настоящее от фальши и не смешивать подслащенных суррогатов-копий с суровыми оригиналами.

1924

Видел в кино «Арс» картину «Париж уснул». Огорчило.

Два года тому назад я составил план, точно совпадающий в смысле технического оформления с этой картиной. Я все время искал случая ее осуществить. Такой возможности не получил. И вот — сделали за границей.

«Киноглаз» потерял одну из позиций для наступления. Слишком долго от мысли, от замысла, от плана до его осуществления. Если не добьемся возможности осуществления наших новшеств параллельно с их изобретением, нам грозит опасность изобретать непрерывно, никогда не осуществляя на практике своих изобретений.

1926

Из киноателье мы уходим в жизнь, в водоворот сталкивающихся друг с другом видимых явлений, где все настоящее, где встречаются друг с другом и расходятся люди, трамваи, мотоциклы и поезда, где каждый автобус едет по своему маршруту, где автомобили снуют, занятые своим делом, где все улыбки, слезы, смерти и налоги не подчиняются рупору кинорежиссера.

Вы входите в водоворот жизни со своим киноаппаратом, жизнь идет своим чередом. Бег жизни не останавливается. Вам никто не подчиняется. Вы должны так приспособиться, чтоб производить свое исследование, не мешая другим.

1927

Заканчиваем съемку завода им. Дзержинского. Покрытые красной пылью, засыпанные чугунными блестками, усталые и промокшие, мы роднимся с домнами и бессемерами, с расплавленным металлом, с реками огня, с бегущими раскаленными рельсами, с вертящимися огненными колесами, со сверкающей проволокой, которая, как живая, поднимается, изгибается, разворачивается, прорезает молнией воздух и, наконец, покорно сматывается спиралями в аккуратные пучки.

Наши ботинки сожжены, горло пересохло, глаза напряжены, но мы не можем оторваться от машин воздуходувки, мы не можем не дождаться еще одной выплавки чугуна.

Часы показывают четыре. Там, наверху, на земле, должно быть, уже рассветает. Почти сутки, проведенные под землей, дают себя знать. Мы очень устали, продрогли. Некоторых лихорадит. Съемка идет у «ствола» под непрерывным холодным душем. Включать наши аппараты мы можем только в те минуты, когда прерывается работа водонасосной станции. Приходится часами ждать этих минут, переминаясь с ноги на ногу, ежась от холода. Кауфман стоя спит. Баранцевич греется, обнимая еще не остывший реостат. На другом реостате сидит Кагарлицкий.

Солнце высоко стоит над горизонтом. Мы только что выбрались наверх и радуемся солнцу в целом и каждому лучику в отдельности.

Я боюсь сказать слово «влюблен» относительно моего отношения к этому заводу.

Но, действительно, хочется прижимать к себе и гладить эти гигантские трубы и черные газовместилища...

22 июня 1927 г.

Когда-то в детстве сосед списал у меня ученическое сочинение. Я получил единицу (за списывание), он получил высший балл. Сосед был бойкий, жизнерадостный мальчик. Не любил ни о чем серьезно думать и жил, как сейчас говорят, «блатом». Жил легко и счастливо и очень был доволен своим списанным у меня сочинением.

В Германии последняя часть моего фильма «Одиннадцатый» шла под другим названием и с подписью другого автора. Когда я годом позже показал в Германии «Одиннадцатый», меня обвинили в плагиате. Еле удалось восстановить истину.

1934

Одни говорят «я» и думают — «мы»; другие говорят «мы» и думают —«я».

Одни говорят неуверенным голосом о том, что хорошо знают; другие, наоборот, говорят уверенным голосом о том, в чем совсем не уверены.

8 апреля 1934 г.

Я всегда что-нибудь делаю, но не то, что нужно. Задали, положим, в школе урок. Я читаю всю книгу, минуя урок. Заставляю себя читать заданный урок — ничего не понимаю.

Два «я». Один следит за другим. Один критик, другой — поэт. И будто бы еще «я» — третий — следит за тем и за другим.

Первый «я»: тебе приказано учить урок; второй «я»: почему приказано? Кто приказал? Не хочу приказа «от» и «до». Хочу писать стихи, хочу играть на скрипке, хочу решать задачу...

10 апреля 1934 г.

Прошло уже около четырех месяцев, как фильм «Три песни о Ленине» закончен.

Пытка ожиданием. Организм — как натянутый лук. Состояние тревоги днем и ночью. Натянутые пружины нельзя отпустить. Лучше пытки обыкновенные — иголки под ногти, жариться на костре. Думал о себе, что всегда буду неутомим. Нет. Мозг устал так, что тело от ветерка валится. Походка стала такая, как у ковыляющей восточной женщины в первой песне о Ленине.

Бляхин смотрел, Динамов смотрел, а комиссия в целом не смотрела...

17 мая 1934 г.

Мысли легче всего передать монтажом в кино, но от меня требуют не фильм мыслей, а фильм-случай, фильм-событие, фильм-приключение и т. д.

А ведь я мог бы думать на пленке, если бы когда-нибудь еще представилась такая возможность...

1934

Фильм «Три песни о Ленине» пришлось делать на «голом месте». И «голыми руками». «На голом месте»: не было фундамента наших творческих кинозаготовок на пленке (монтажный материал), так как в «Межрабпомфильме» я до этого фильма не работал. «Голыми руками»: не было хорошо вооруженного и специально тренированного кинооператора, который мог бы, не переучиваясь, сразу войти в нашу работу.

На оставшийся от съемок «Трех песен» материал некоторые товарищи смотрят, как на брак или как на дубли, которые следует сдать в общую фильмотеку.

Это ошибка. Это не брак и не дубли.

Это мои творческие кинозаготовки для следующих фильмов.

Это гарантия улучшения качества следующих фильмов. Гарантия удешевления дальнейших работ.

Хорошую поэтическую вещь можно сделать к сроку, только имея большой запас поэтических заготовок.

При «киноглазовской» системе работы последнее обязательно.

1934

Если художник уже настолько творчески голоден, что не в силах дольше выдержать пытки ожиданием, пытки простоем, если он, опустив глаза, соглашается на производство фильма в явно безнадежных условиях — он совершает ошибку.

Такую ошибку сделал я, когда, не выдержав характера, подчинился требованиям дирекции и стал монтировать фильм «Энтузиазм», хотя отлично знал, что весь заснятый человеческий материал по техническим причинам погиб. Каждый раз, когда приходится делать дирекции уступки, каждый раз, когда приходится идти на компромисс, каждый раз, когда вы надеетесь нечеловеческим творческим усилием прорвать организационные тупики — вы стоите перед опасностью формализма, формализма вынужденного, вам навязанного, вопреки вашим творческим замыслам.

В отличие от литературы в кино не сохраняются в авторском виде поэтические (в частности, поэтические документальные) фильмы. Испытание временем не применяется в отношении этих фильмов. Даже «Три песни о Ленине» не избегли общей участи. Уже сейчас мы не смогли исполнить просьбу тов. Керженцева и показать ему полноценный экземпляр этого фильма в авторском виде. Борьба против уничтожения авторских экземпляров, авторских «рукописей» не приводит пока ни к каким результатам.

Борьба за бескомпромиссные условия производства этих фильмов также не приводит пока ни к каким результатам.

Мы, работники поэтического документального фильма, рвемся к работе. Мы очень творчески голодны. Надо приложить все усилия, чтоб объяснить руководителям наших кинофабрик, нашим директорам, что хорош не тот автор, не тот режиссер, кто безоговорочно подчиняется устаревшим, стандартным принципам кинопроизводства. Надо на примере Маяковского показать, что даже величайший поэт может быть постав-

лен этими стандартными принципами вне кинопроизводства.

Организационные, технические и прочие компромиссы, согласие режиссера на любые работы — все это должно не приветствоваться, а, наоборот, браться под подозрение. Либо этот режиссер совершенно безразличен к конечным результатам работы, либо он настолько творчески голоден, что махнул на все рукой: только бы дорваться до съемочного аппарата.

Я вот и сам сейчас невероятно голоден. Творчески, конечно. Пища бродит вокруг меня, окружает меня. Если бы я зависел только от пера и бумаги, я писал бы днем и ночью, писал, писал и писал. Но я должен писать киноаппаратом. Писать не на бумаге, а на пленке. Моя работа зависит от целого ряда организационных и технических моментов.

Мне надо на месте работы добиваться своих прав. А если не удастся ничего добиться от данной дирекции, от данного правления, я все равно не сдамся.

1934

Задумал фильм о молодой женщине нашей страны.

Правильно ли я выбрал тему? Мне кажется, что правильно. Выбором этой темы наша группа как бы предугадала недавно опубликованную речь Косарева, где из вопроса о воспитании молодежи отдельно выделен вопрос о работе среди молодых женщин.

В отношении действующих лиц. Мы выбрали несколько молодых женщин, которых сделали объектами наблюдения. Сама жизнь продиктовала нам выбор этих лиц. Но одного наблюдения за их поведением мало. Необходимо фиксировать на пленку самое интересное и неповторимое из поведения этих лиц. И здесь мы столкнулись с самого начала с огромным препятствием, которое одно время казалось непреодолимым.

Оказалось, что у нас нет возможности снимать звук и делать синхронные съемки в любом месте, так как имевшаяся в «Межрабпомфильме» аппаратура находилась в полной зависимости от наличия электрической сети. Снимать людей в деревне, в поле, в естественных условиях, следить за их поведением было технически невозможным. Это препятствие я сразу определил как главное и во всех своих докладных записках основным пунктом ставил создание такой



«Киноглаз», 1924

кинопередвижки, которая давала бы возможность снимать синхронно в любом месте, в любое время. Прошло много времени, но дело не двинулось с места. Однако вопрос этот разрешим.

Каким условиям должна отвечать наша съемочная работа для того, чтобы фильм получился содержательным и высоким по своему качественному уровню?

Во-первых, съемка должна быть мгновенной, то есть происходить одновременно с событием, с действием наблюдаемого лица.

Во-вторых, она должна быть бесшумной, чтобы не привлечь внимания снимаемого и не давать фона на пленке.

В-третьих, она должна происходить в любом месте (изба, поле, аэродром, пустыня и т. д.).

В-четвертых, оба аппарата, немой и звуковой, должны быть так друг с другом связаны, чтобы один аппарат не мешал другому, чтобы аппарат находился в постоянной готовности и не требовал бы никаких специальных пометок для синхронности.

В-пятых, звук качественно должен быть на уровне тех требований, которые будут к нему предъявлены.

В-шестых, звуковая установка должна быть компактной, без громоздких аккумуляторов и должна быть независимой от наличия электрической сети.

В-седьмых, должна быть исключена возможность аварий, так как снимаются моменты и действия людей, повторить которые невозможно.

В-восьмых, действия оператора и звукооператора должны быть максимально согла-



«Ленинская кинопправда», 1924

сованы, слиты воедино, одновременны, что лучше всего разрешимо соединением звуковой и немой записи в одном объединенном аппарате...

1934

Человек не должен чувствовать себя одиноким и изолированным. Теплое слово поднимает человека, делает его сильным и уверенным. Это теплое слово, а иногда и поддержка делом особенно необходимы, когда мы попадаем в организационно-производственные или бытовые тупики...

1934

Если бутафорское яблоко и настоящее сняты так, что их нельзя отличить друг от друга на экране, то это не умение, а неумение снимать.

Надо снять настоящее яблоко так, чтобы никакая подделка не была бы возможна. Настоящее яблоко можно откусить и съесть, бутафорское — нельзя. У хорошего оператора это должно быть видно.

1936

Основная цель, к которой стремлюсь,— творческая лаборатория как гарантия возможности правильно развернуть работу. Наличными средствами «Союзкинохроники» эта цель не может быть достигнута. Эту задачу может разрешить только руководство кинематографии, создав новую организационно-техническую базу.

16 октября 1936 г.

Я в свое время уже писал, что «Три песни о Ленине» — наш первый фильм, уходящий корнями в образы народного творчества,— не удалось изложить словами. Ни до, ни после окончания фильма. Мы пытались писать и стихи, и рассказы, и сухие отчеты, и видовые очерки, и драматические эпизоды, чертили схемы и диаграммы и т. д., но все это не давало возможности увидеть, услышать и почувствовать этот фильм до того, пока он не был смонтирован и показан.

Это было произведение особого типа, которое настолько отличалось по своей конструкции от обычного вида фильмов, что его многостороннее изложение было почти невозможным. Даже последующее (после окончания фильма) подробное описание всех до единого немых и звуковых кадров не смогло нам дать настоящего представления об этой картине.

Если бы это зависело от меня, я писал бы подобные фильмы не словами, а сразу изображениями и звуками. Подобно тому, как художник пишет картину не словами, а сразу карандашом или красками. Подобно тому, как композитор пишет сонату не словами, а сразу нотами или звуками. Однако такую возможность я мог бы иметь лишь при условии особой организации производственного процесса для этих особого рода фильмов. Это возможно было бы лишь в той творческой лаборатории, о которой я неоднократно писал и говорил.

Мне надо, очевидно, еще много работать, чтобы заслужить такую степень доверия, когда мне будет дозволено докладывать не словами, а кадрами о результатах своих творческих опытов. Условия мичуринской лаборатории, условия цицинской лаборатории даже в миниатюре, даже в молекуле для автора этих строк пока еще недостижимы.

1936

Сегодня с утра просмотрел на экране испанские выпуски. Затем пытался попасть в будто бы предоставленную мне монтажную комнату. Комната оказалась занятой. Мало того, зав. монтажной заявила, что в комнате секретный материал и находиться

мне вообще там нельзя. День 11 ноября, как и день 10 ноября, как и все предыдущие дни этого месяца, прошел в поисках места для работы. Пробовал вечером работать дома на память, без материала. Но даже заткнутая в уши вата не помогла спастись от моего быта.

Счастливый Эдисон. Он был глуховат.

11 ноября 1936 г.

Огромным препятствием в нашей работе является невозможность в стандартных условиях правильно организовать процесс монтажа фильма.

Отсутствие возможности сохранять авторские творческие заготовки на пленке от фильма к фильму, отсутствие права делать новые творческие заготовки, отсутствие авторской кинотеки и постоянного помещения — все это сводит монтажную работу к отдельным судорожным порывам, к тайным творческим заготовкам, к разрушению уже сделанного, к необходимости десятки раз «танцевать от печки», начинать работу вновь.

Организуемая нами лаборатория разрешает все эти вопросы путем перехода от системы отдельных монтажных штурмов к непрерывному монтажному процессу, путем перехода от хранения отдельных монтажных кусков к авторской монтажной базе, к авторской кинотеке.

1936

Мы уверены в расцвете нашего экспериментального сада — лаборатории. Мы уверены в том, что дадим стране прекрасные плоды этого сада, если только нам предоставят возможность вырастить наши фильмы так, как мы умеем и понимаем, в особых, свойственных именно этому типу фильмов условиях.

Мы не боимся никаких творческих трудностей.

Мы их любим, мы их с наслаждением преодолеем.

1936

Может быть, и я играю роль? Роль искателя киноправды? Правда ли, что я ищу правду? Может быть, это только роль? Может быть, это тоже маска, которой я сам не замечаю?..

Вряд ли. Люблю людей. Не всех, а тех, кто говорит правду. Маленьких детей потому люблю. Тянет меня к таким людям.

Народное творчество потому люблю. Правда — цель. Все наши приемы, способы, жанры и т. д.— средства. Разные творческие пути, но цель должна быть одна — правда.

Бытовые условия, производственные условия, средства передвижения, творческие заготовки, требование тех или других аппаратов, пленки — средства. Кому нужны фильмы, которые не стараются раскрыть правду? Если не можешь сделать фильм, в котором есть правда, не делай фильма. Не нужна такая картина. Все средства для правды. Требуй этих возможностей и средств. Непритязательность здесь опасна и неуместна.

Не все люди любят правду. Говоришь им правду неприятную, они улыбаются и затаивают злобу.

Ненавидеть приятную ложь. Немногие это умеют.

Когда критики пишут, они большей частью выдают наши средства за цель. И нападают на средства, думая, что нападают на цель. Неумение отличить средства от цели — вот беда наших кинокритиков.

17 января 1937 г.

«Шагай, Совет!», 1925



На данном этапе моей кинематографической учебы я уже не монтирую фильм по частям, по надписям или по эпизодам. Монтирую весь фильм сразу, то есть ввожу сразу во взаимодействие все находящиеся в моем распоряжении куски. Все кадры находятся в состоянии непрерывного перемещения вплоть до окончания монтажного процесса, который представляет из себя крайне сокращенное повторение всех прежних стадий, всей истории развития этого процесса, начиная от примитивной конструкции старого «Патэ-журнала» и кончая весьма сложными современными монтажными построениями.

То обстоятельство, что строительные леса сбрасываются у меня лишь в последний момент (иначе нельзя), всегда приводило в смущение каждую мою новую дирекцию. Вдруг фильм не получится, вдруг не выйдет... Более опытные директора, знакомые с моей работой, не пугаются. Они знают, что на этом последнем этапе материал уже настолько изучен мной и Свиловой во всех своих возможностях и нюансах, что все необходимые улучшения или изменения производятся нами буквально в несколько часов.

Поэтому отказываться от более высоких форм производства и возвращаться к более примитивным способам во имя преждевременно осязаемого эффекта нет никакого смысла. Важнее обеспечить не эффекты, а конечные результаты работы.

1937

Солнце освещает соседей в доме по ту сторону улицы. Мы же живем в отраженном свете. Стройная молодая женщина стоит во весь рост перед зеркалом и не подозревает, что я смотрю на нее из противоположного окна. Скинула халат и любуется собой, поворачиваясь и поправляя волосы. Солнце освещает ее фигуру, слепит ей глаза, и она, как на ярко освещенной сцене, не видит зрителей, но видима всеми. Она этого не знает. И, закрываясь рукой от солнца, не отрывает от зеркала глаз.

Можно, значит, иногда наблюдать интимные минуты поведения человека без особенных приспособлений и затруднений. И даже без специально поставленных опытов...

Помню жену задохшегося в колодце сторожа. Помню вдовца, который два дня плакал после смерти жены, а на третий день привел девушку с улицы, запер комнату, зажег все лампы и долго смотрел на голую девушку, не дотрагиваясь до нее. Помню недоумение девушки, затем ее развязность и «экспериментальные» проделки. Лицо вдовца и далекие, отсутствующие глаза — будто тело девушки не в фокусе, будто оно преломлено в призме, будто много тел плывет перед глазами... Все это было очень странно. Девушка подождала еще минуту, затем тихо и осторожно оделась. На цыпочках вышла из комнаты. Видно было, как она вышла внизу из подъезда, посмотрела наверх, на его освещенное окно... Утром, когда я уходил на работу, я увидел в окно, что он все еще сидит в прежней позе.

Помню мужа с женой на Петровке, на извозчике. Она что-то оживленно ему говорила. Он улыбался и гладил ее по руке. Вдруг муж бледнеет, хватает ртом воздух. Она не видит и продолжает смеяться и рассказывать. Он хватает ее за руку. Сбегается толпа. Извозчик останавливается. Она кричит, умоляет, называет его ласковыми именами, обнимает, шепчет ему на ухо, целует, но человек мертв.

Много помню разных случаев, недоступных для съемки, если о них заранее написать.

1937

Если ты слаб, если ты не способен на нечеловеческие усилия, ты поплывешь по течению бездушного копирования чужих образцов.

Нельзя. Надо так изменить условия производства творческих произведений, чтобы каждый работник кинохроники смог бы внести свое новое, свежее, вновь открытое...

1937

Творческий замысел останется замыслом и не больше, если мы не будем иметь условий, в которых этот замысел может быть осуществлен.

1938

Нужно организовать победу, а не ждать, что она придет самотеком как результат каких-то чудес.

Единственный путь к реализации нестандартного творческого замысла — в организации нестандартных условий и нестандартных требований к сценарному, съемочному, монтажному, ко всему творческому и организационно-техническому процессу.

1938

П р о г р а м м а д е й с т в и й — вот что нужно. Вместо этого — отдельные люди в

отдельных инстанциях копаются в моем сценарном плане, раздумывая неделями о том, что бы добавить к такой-то фразе, тонут в мелочах, ни в чем не уверены, чего-то боятся, не запрещают и не разрешают и тянут, тянут, тянут...

А в это время уходит все: и солнце, и события, и необходимые люди, и энтузиазм автора, и интерес окружающих, и технические возможности. Потом в один прекрасный день вдруг начнется паника. Скорей, скорей, вы должны сделать невозможное, мы за искусство, но не за счет увеличения срока, нам необходимо выполнить план и т. д.

Кто же вернет мне 100 дней, потраченных на процедуру согласования и утверждения?..

4 сентября 1938 г.

Запрещенные приемы борьбы. Сам себе запретил.

1. Неправда, чтобы добиться правды.
2. Ставка на чужую глупость, чтобы увеличить шансы на успех.
3. Правдоподобие вместо правды.

7 сентября 1938 г.

Как бороться с бюрократическими ответами, с указаниями, которые являются не решениями, а отсрочками решения? С бесконечным «завтра»?

Чем объяснить нетерпимость к одаренным и терпимость к бездарностям?

Как отличить трусость от осторожности, правду от правдоподобия, игру от неигры, позу от переживания, факт от выдумки?

Запретить или разрешить — то и другое понятно. А как быть с «не запрещать, но и не разрешать», с консервацией, с маринадом, с затягиванием и медлительностью до бесконечности?..

Творческий замысел может быть или разрушен, или замаринован на долгие годы, на всю жизнь. Какие средства годятся, чтобы спасти его? Можно ли применить все средства, все обычные отвратительные средства, презираемые и унизительные, позорные средства, к которым прибегают дельцы и приобретатели на каждом шагу?

Можно ли беспринципными средствами бороться за принципиальное дело?

Я, очевидно, не могу.

Пока пересиливает ненависть к этим средствам.

Пока правдой будем добывать правду.

1938

В документальном сценарии нельзя заранее написать, что «Иванов утонул во время купания». Может, он не будет ни тонуть, ни даже купаться.

Он будет жить, улыбаться и играть в шахматы, невзирая на справку из сценария, что он «купался и утонул».

В фильмах документальных на тему о поведении человека нельзя пользоваться обычными приемами и схемами производственного процесса. Здесь другой план действий, изложенный в проекте творческой лаборатории.

Нельзя давать описания пожара такого-то дома до самого происшествия. Может, пожара и не будет.

Придется либо опровергнуть описание как выдумку, либо поджечь, согласно сценарию, дом. Но тогда это уже будет не хроникальный фильм, а обычный игровой с декорациями и актерами.

1938

Верно ли, что для успеха нужна бесчувственность в отношении других?

Открытая ненависть или равнодушная справедливость? Медлительность бюрократа или открытый смертельный удар?..

Чиновник разрушает все, что честный дурак созидает.

1939

Чтобы сделать фильм, нужны колоссальные усилия. Чтобы провалить его, достаточно выкрасть из него несколько эпизодов.

1939

Справедливость и прямота не решают победы. Если не разоблачить играющих краплеными картами — проигрыш неизбежен.

1939

Ночь — и беспорядочный поток мыслей, и сон, и просыпания с вздрагиванием от ужаса или холода, или смеха, или слез, или сияния, или радуги.

И «он не хотел бы быть гладиатором даже за ночь с аристократкой» — должно быть, цитата из какой-нибудь прочитанной книги.

И почему к нему такое чудовищное невнимание? И почему он не может разрешить себе скакать без упряжки, вне упряжки? И не лучше ли кастрировать осла, а не фильм — даже если он незаконнорожденный и не зарегистрирован?..

Кажется, у Фейхтвангера приводится изречение богослова: «незаконнорожденный ученый выше невежественного священника».

Если не придавать никакого значения художественной ценности самого произведения, а оценивать его лишь с точки зрения актуальности темы и материала, тогда только можно еще кое-как понять оценки обратно пропорционально качеству, которые так «в моде» на «Союзкинохронике».

Правда, можно наблюдать и более «сложные» соображения. Например, дирекция фабрики говорит: пусть делает этот фильм гражданин «А». А главное управление хочет, чтобы это делал гражданин «Б».

В таком случае, что бы ни делал гражданин «А», все будет «не мило». И может случиться, что это будет «не мило» до тех пор, пока работа не будет передана гражданину «Б».

1939

Мечтаю сделать фильм, который сметет с лица земли всех врагов творчества, всех дельцов, подхалимов, любителей легкой наживы, всех бюрократов, тупиц и головотяпов...

1939

Если бы существовала книга «Система Вертова» или «Творчество Вертова», тогда можно было бы при смене кинорукoводства быстро ознакомить новое руководство с собой, тогда руководитель знал бы, как меня лучше всего использовать. Без этого получается: «пироги печет сапожник» и «сапоги тачает пирожник». Перебрасывают без толку на совершенно неподходящие места и чуждые моей творческой природе работы.

7 августа 1939 г.

Совсем как ребенок. Ругается с маленькими кретинами. Потом решает: буду жаловаться. Потом наблюдает за папиросой. Берет карандаш, чтобы отвлечься. И папироса тухнет медленно. Пауза от неясности цели. От ясности, которая стала неясной. Из-за невозможности пробиться сквозь стандарт и самодовольство умеющих жить и служить. Служить не народу, а себе. Но делать вид, что служат народу. Правильные, как грамматика. Трусливые, как только это возможно. С храбрым видом, как это только возможно. И они-то должны ему «помочь», его «направить», «поставить» его на рельсы и «пустить в ход»...

О, если бы только не помогали! Помогать можно, если знаешь, если понимаешь, если чувствуешь правду, если хочешь победы этому начинанию. Формальная помощь из перестраховочных соображений не нужна.

Зажигает спичку. Тухнет. Еще раз зажигает. Закуривает папиросу (надо снова бросить курить!) и думает о Мичурине, о Цицине, о грейпфруте, о скрещивании и прививке, о том, почему фрукты можно скрещивать, а кинокадры, говорят, нельзя.

Н а б л ю д а т ь — всем ученикам Павлова и вообще всем ученым и писателям это можно, а ему нельзя. Ему говорят, что все должно быть написано в сценарии, что сценарий — это первичное.

А он первичным считает материю, природу, накопляемый на пленку документальный киноматериал. Он идет от кинонаблюдений к образной организации этих наблюдений. А его заставляют подчиниться обратному порядку, стандартному порядку производства обычных актерских фильмов: от сценария (кабинетного, книжного типа) — к природе, причем с обязательством насильно подчинить природу требованиям «сценария», то есть извратить ее.

Все это — из-за боязни исключений, боязни экспериментов, боязни нарушить свое спокойствие, свое благоустройство, из-за боязни сильного света и сильного мрака, из-за «дайте мне спокойно жить»...

1939

Ближе всего к моему методу, очевидно, приближается метод Михаила Михайловича Пришвина. Он, как и я, считает, что «можно прийти с карандашом или кистью, как делают живописцы, и тоже по-своему исследовать природу, добывая не причины явлений, а образы». Он говорит, что «только живопись систематически с давних времен изучает посвоему природу и в художественном смысле делает такие же открытия, как и наука» («Лисий гон»).

Я прихожу не с кистью, а с киноаппаратом, с прибором, более совершенным, и хочу проникнуть в природу с художественной целью, с целью сделать образные открытия, добыть драгоценную правду не на бумаге, а на пленке — путем наблюдений, опытным путем. Это смычка хроники, науки и искусства. Это путь открытий, которые будут доказаны и объяснены позже. Это волнующий, радостный путь путешественника в размас-

кированный мир. Путь правды, а не правдоподобия. Путь прекрасный, но очень трудный. Такой труд дает настоящую радость. Чем труднее, тем радостнее. А без настоящей радости нет и подлинного творчества.

Удастся ли мне когда-нибудь объяснить и доказать свое право на т а к о й путь?..

30 августа 1939 г.

Он охотник. Охотник за кинокадрами. За кадрами правды. Киноправды.

Он не замыкается в кабинете. Уходит из клетки комнаты. Пишет с натуры. Наблюдает. Экспериментирует. Ориентируется в незнакомой местности. Принимает мгновенно решения. Маскируется, используя естественные возможности. И в необходимый момент метко стреляет. Киноснайпер. Спокойствие, смелость, хладнокровие, инициатива, самообладание. Никаких канцелярских и прочих процедур. Решение и исполнение одновременно.

Он разведчик. Он наблюдатель. Он стрелок. Он следопыт. Он исследователь.

Но он еще и поэт. Он проникает в жизнь с художественными намерениями.

Он извлекает из жизни поэтические образы. Он синтезирует свои наблюдения в своеобразные произведения искусства. Делает художественные открытия. Сливает драгоценные крупинки подлинной правды в песни правды, в поэмы правды, в симфонию объективной действительности.

1939

Обычно бывает так: режиссер выбирает один из предложенных студией сценариев.

У меня получается наоборот.

Вношу предложение за предложением. А студия пока не предлагает ничего. Будто я на сцене, а в зрительном зале — дирекция и сценарный отдел.

Я с ног сбиваюсь, предлагая то одно, то другое.

А зрители смотрят и слушают. И молчат.

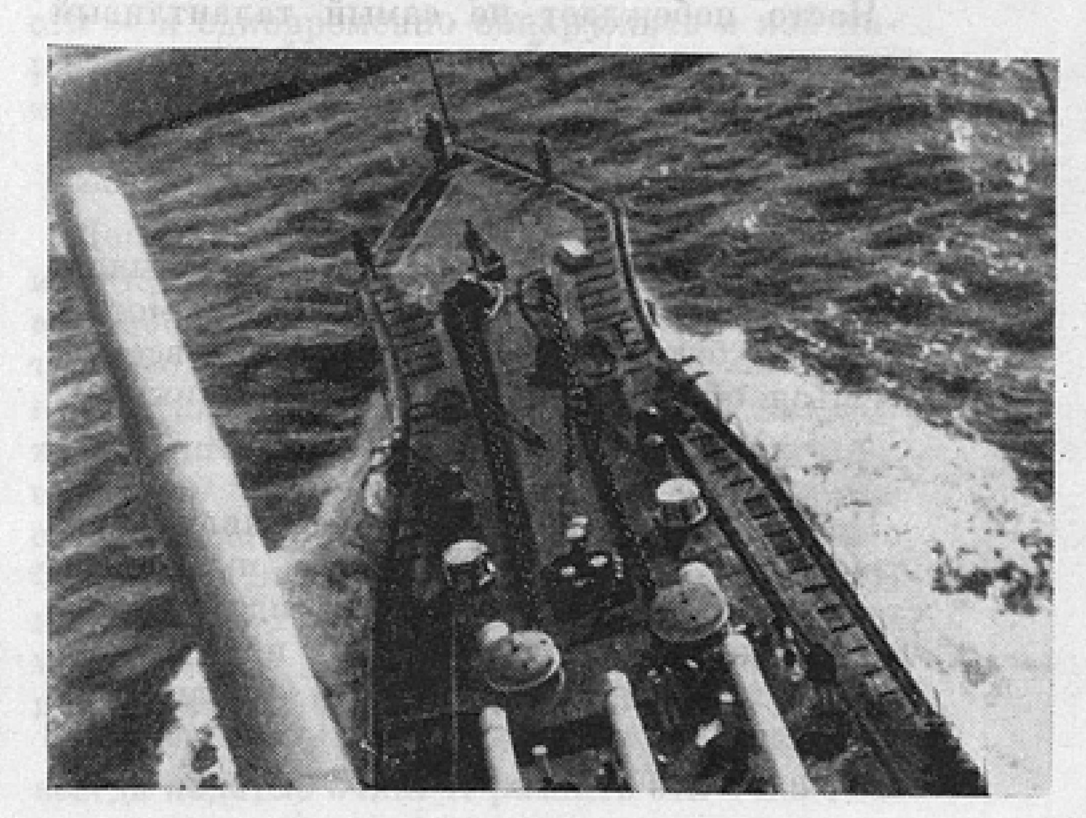
И будто я на самом низу. Перед первой ступенькой длинной крутой лестницы. На самом верху, на площадке, лежит моя скрипка. А я вожу смычком... по воздуху. Я прошу пустить меня к скрипке. Влезаю на первую ступеньку. Но меня заведующий этой ступенькой отодвигает и спрашивает: «Вы куда?»

Я показываю на смычок и говорю, что наверху моя скрипка. «А что вы собираетесь





«Шестая часть мира», 1926



сыграть на скрипке? Расскажите нам, опишите нам. Мы обсудим, мы исправим, мы дополним, мы согласуем с остальными ступеньками, мы отвергнем или утвердим».

Я говорю, что я композитор. И пишу не словами, а звуками.

Тогда меня просят не беспокоиться. И отбирают смычок.

24 октября 1939 г.

Люблю купаться и плавать — не купаюсь и не плаваю.

Люблю лес, солнце, воздух — торчу в городе среди бензиновой и прочей копоти.

С детства люблю собак — нет собаки у меня. И ничего с этим делом по некоторым обстоятельствам не получается.

Увлекаюсь волейболом, теннисом, гимнастикой, велосипедной и верховой ездой — не играю, не катаюсь, гимнастики не делаю, верхом не езжу и вообще думаю о другом — едином, неудавшемся гигантском замысле.

И все мне кажется, что мне некогда, что я очень занят, что решение близко, стоит только сосредоточить внимание в одной математической точке и прорваться сквозь все и всяческие препятствия, интриги и минные поля...

1940

Одно дело — талантливо сыграть на прекрасной скрипке. Другое дело — способность и умение эту скрипку заполучить.

Одно дело — талантливо поставить фильм. Другое дело — умение эту постановку получить.

Часто побеждает не самый талантливый художник, а самый энергичный говорун и делец.

Плохо приходится даже самому талантливому творческому работнику, если он бездарен в отношении «умения жить».

Если бы решить, что «цель оправдывает средства», то выход из положения можно было бы без труда найти. Но ведь все надеешься обойтись без такого решения...

7 февраля 1940 г.

Познавательное не противопоставлять поэтическому. Занимательное не противопоставлять назидательному. Речь идет о взаимопроникновении. Обогащение поэзии наукой и науки — поэзией. Не бесстрастная информация, а музыка науки. Поэзия действительности. Эмоциональное отношение к познавательному и познавательный интерес к эмоциональному. Исследование средствами художника, а не только чисто научными средствами.

Рано или поздно путь этот будет открыт.

13 января 1941 г.

Поэзия науки. Поэзия пространств. Поэзия неслыханных чисел. Поэзия громадностей. Поэзия миллионных масс. Поэзия счастья. Поэзия горя. Поэзия сна. Поэзия дружбы. Поэзия любви. Поэзия всемирного братства. Поэзия мироздания. Поэзия труда. Поэзия природы.

Уитмен:

«О, если бы моя песня была проста, как голос животных, быстра и ловка, как капание капель дождя...

...Все это, о море, я отдал бы с радостью, если бы ты мне дало колыхание твоей волны, единый ее переплеск, или вдохнуло в мой стих твое соленое дыхание и оставило в нем этот запах».

1941

Творческий труд — радость. Движение — радость. Творческая борьба — радость. Действие — радость. Изобретение — радость. Отдых после труда — радость.

Бездействие — горе. Бесплодный труд — горе. Неподвижность — горе. Уничтожение труда — горе. Изоляция — горе. Серятина без права на эксперимент — горе. Быть непонятым — горе. Работа не на себя, а на дельцов — горе. Смертельно устать — горе.

1941

Радость от правды, а не от правдоподобия. Радость от глубокого ви́дения сквозь грим, сквозь игру, сквозь роль, сквозь маску. Увидеть сквозь смех — плач, сквозь важность — ничтожество, сквозь храбрость — трусость, сквозь вежливость — ненависть, сквозь маску презрительного равнодушия — запрятанную любовную страсть. Радость от уничтожения «видимости», от чтения мыслей, а не слов.

22 марта 1941 г.

Какие условия обеспечат успех?

1. Целое вместо части. 2. Все, кроме скучного. 3. Живые люди, а не футляры. 4. Не шашлык на вертеле, а органическая конструкция, где эпизоды не накалываются, как входящие и исходящие в скоросшиватель, а

сливаются в живой организм. 5. Лучше меньше, да лучше. 6. Без слышимого суфлера. 7. Без навязывания зрителю. 8. Учиться у природы. 9. В пределах технических возможностей. 10. В пределах реальных сроков. 11. Не разжевано, но и не затруднено для восприятия. 12. Главное: все свое. Свежая мысль, свежая конструкция, свежий язык, а не обезличенная иллюстрация лозунгов.

1 апреля 1941 г.

Хлебников делил людей на «приобретателей» и «изобретателей». Иногда это явно видно. Но более умные приобретатели маскируются под честных и бесхитростных изобретателей. Вы идете на эту приманку и открываете свои замыслы, идеи, чертежи. Они восхищаются и стараются выпытать все до конца. Тогда они вдруг поворачиваются к вам своей приобретательской стороной. Обычно это люди больших организационных и малых творческих способностей. Их ограниченность и убогость в творческом отношении с успехом возмещаются «коммерческим» хитроумием. Живут они припеваючи. За счет «рыцарей без страха и упрека», за счет неделовитых изобретателей, недовольство которых можно, в случае надобности, выдать за хныканье неудачников...

3 июня 1941 г.

Необходимо знать, что я не ищу изобретений в области «чистой формы». Наоборот. Ищу такой темы и таких производственных условий, где был бы избавлен от вынужденных осложнений, от вынужденных приемов съемки или монтажа.

Поясню примером: человек при помощи шеста перелетает через пропасть. Это может быть просто трюком при наличии моста. Но это вынуждено, необходимо, если другого пути нет.

Мне нужно, предположим, снять документального человека в документальный момент. Но, во-первых, снимать, оказывается, надо в маленькой комнатке, где не помещается громоздкая осветительная аппаратура; во-вторых, этот человек не выносит сильного искусственного света; в-третьих, аппаратура занята и будет в моем распоряжении не в нужный момент, а днем позже. Здесь при всем желании замысел осуществить просто нельзя. Требуется заменитель замысла или вынужденный сложный ход, который впоследствии на экране будет осужден как недостаточно простой, как замысловатый. Возникнет подозрение в формализме.

На данном этапе наших производственно-технических возможностей вовсе не каждая тема и не каждое действие человека могут быть зафиксированы так, как этого хотят режиссер и автор.

Документальное кино — еще не вездеход. Это еще первый паровоз и первые рельсы.

Я всю жизнь строил паровоз, но не смог добиться широкой сети рельсов.

26 сентября 1941 г.

Не смотрите оперу или пьесу с заткнутыми ватой ушами. Изображение в данном случае неотделимо от звука. В будущие фонограммы, то есть в музыку, слово, реплики, диалоги, монологи и т. д., вложено не меньше творческого труда, чем в изображение. Всем понятно, что радиофильм надо слушать, что немой кинофильм надо смотреть. Но не всем понятно, что звуко-зрительный фильм — это не механическое соединение радиофильма с немым фильмом, а такое сочетание одного с другим, которое исключает самостоятельное существование изобразительной и звуковой линии. Рождается третье произведение, которого нет ни в звуке, ни в изображении, которое существует только в непрерывном взаимодействии фонограммы и изображения.

1942

Обобщение как рассмотрение жизни с «птичьего полета», охват возможно большего круга явлений. Художник должен уметь показать всю красоту и своеобразие индивидуальности — и одновременно обнаружить в ней характерные признаки общего: народа, эпохи, жизни.

1942

Допустим, что вы сделали однажды крупное, прогремевшее на весь мир поэтическое кинообобщение. Значит ли это, что все остальные линии вашего развития должны быть пресечены? Что вы уже обречены на всю жизнь ничего, кроме поэтических обобщений, не делать? Что на вашем лбу, как на клетке слона, будет написано: «буйвол»? Что никто больше не посмеет, глядя на эту вывеску, не поверить глазам своим? Что слон с клеймом «буйвол» так и будет прикован к исполнению обязанностей буйвола до конца дней?..

Вас будут хвалить и ругать сквозь раз навсегда надетые очки. И разбить эти очки смо-

жет только честный и мужественный руководитель. Ибо дело не в таланте, а в руководстве талантом.

Художник должен делать то, что его глубоко волнует и что ему свойственно и интересно.

Но ведь «и устрица имеет врагов». Тем более — своеобразный художник. Уже само своеобразие таит в себе протест со стороны несвоеобразных. Степенные не любят за то, что не степенен, беспринципные за то, что не беспринципен, чрезмерно деловитые и сребролюбивые за то, что недостаточно сребролюбив и деловит. О бездарных и говорить не приходится. Они обрушиваются на каждого, кто не стремится навсегда сохранить грязно-серый цвет. Они пытаются остановить художника, как останавливают часы, вцепившись руками в маятник.

Такие люди еще существуют. Они еще не вымерли. И они скажут любому руководителю: часы устарели. Они испорчены. Годятся как лом.

Невольно приходит на ум Козьма Прутков: «Стоящие часы не всегда испорчены, а иногда они только остановлены; и добрый прохожий не преминет в стенных покачнуть маятник, а карманные завести».

1942

Жизнь моя все такая же странная. Делаю на хронике разные журналы, оборонные очерки. Снял один большой фильм о Казахстане в дни Отечественной войны («Тебе, фронт!»). Но большинство замыслов не осуществлено из-за непонимания, из-за противодействия посредников. И, как говорится в казахской поговорке, «у дерева, отягощенного плодами, верхушка клонится вниз...». Многие из замыслов перезрели, упали. Никто не подобрал. Сгнили...

Эдисон ломал мозги над изобретением электрического света. Некоторые спокойные и уравновешенные лица указывали ему на керосин, на газ, на уже существующее освещение. После 9 000 опытов у него еще ничего не получалось, но опыты он проводил. Все новые и новые опыты. Он не занимался изобретением уже изобретенного.

Меня же толкают не вперед, а назад, к образцам давно забытого прошлого.

Делать фильм? Но его нет в программе студии. А если бы и был, то это был бы звуковой фильм, снимаемый без звукового аппарата (аппарат отдан другой студии), без звукооператора (он уезжает на работу в Ташкент), без администраторов (они откомандированы), без ассистентов (они ушли). Словом, без группы. Без творческого коллектива. Режиссер, конечно, руководитель, но нельзя же ограничиться при производстве фильма руководством самим собой.

Надо скорей в Москву. 5000 километров до кинематографического руководства, до технической базы, до дома — далеко. Там, по крайней мере, руководители имеют право решать. Может, легче будет толкнуть на риск. Иначе грустно. Печально. А «печаль — море: утонешь и пропадешь; риск — лодка: сядешь и переплывешь». Главное сейчас — не теряться: «растерявшаяся утка ныряет задом».

Главное — сделать так, чтобы тебя поняли. А как трудно объяснить свои замыслы... «Как ни прекрасна мысль, но, проходя через уста, она бледнеет». Может быть, это одна из причин, по которой мои замыслы не осуществляются.

Обо мне постепенно создается у руководства неправильное представление.

Казахская народная мудрость говорит, что «о человеке надо судить по его замыслам, а не по тому, что из них получилось». Но в жизни это не так. Никто не интересуется тем, что от замысла до осуществления цели — громадный, полный опасностей, препятствий и противодействия путь. Что замысел, не поддержанный сильно и своевременно, доходит до финиша в израненном и обескровленном виде...

Многое уничтожается организационными и техническими неудобствами. Чем ярче и своеобразнее замысел, тем больше он подвержен опасностям искажения и изменения в процессе производства и утверждения.

Я от природы застенчив. Вид у меня всегда виноватый. Неуверенным голосом высказываю обычно то, в чем глубоко уверен. Это путает руководителей. Проклятая манера! А ведь веры в свои творческие силы у меня достаточно.

«Дайте мне точку опоры, и я переверну весь мир»,— мог бы я повторить вслед за древним мудрецом. Но в том-то и дело, что точки опоры нет.

Что сделал бы изобретатель Циолковский, получи он раньше точку опоры?.. Этим и живешь. Надеешься, что вот-вот появится точка опоры. Только бы не слишком поздно. Творческая лаборатория. Твердая поддержка человека, имеющего право решать и при-

казывать. Можно будет тогда нагнать упущенное.

Где-то у Горького сказано: «Человек должен быть другом людей». Может, сейчас, когда завидовать мне нет оснований, когда никаких возможностей проявить себя, по создавшимся условиям, у меня нет, люди все же дадут мне возможность поднять голову? А может, и не дадут. Некоторые грубо намекают: «Псу не укор, коли цепь коротка».

Нет, так не бывает. Даже Бенвенуто Челлини, который всеми путями, вплоть до шпаги, добивался устранения препятствий к своему творческому счастью, то есть к непрерывной творческой работе, был обвинен в нежелании работать. Об этом он сам говорит в своей книге. Сейчас другое время. Но люди меняются медленнее, чем порядки. Те, кто не брезгует средствами, действуют скорее. Они деловитее, грубее, грязнее и решительнее. «Пока умный думает, решительный сделает».

Они не стали бы терять время для этой записи в дневник, которого никто не читает...

Прочел написанное и увидел, что перо записало недостаточно скромно. Если уж опираться на народное творчество, то не следует забывать еще об одном изречении: «Если ты велик — будь скромен».

Но не всегда все же. В другом совете народной мудрости говорится: «Подымай голову до небес перед гордецом; склони голову перед скромным».

Так и будем поступать. Буду скромным со скромными.

И еще одно нужно: единство.

Единство не с приобретателями, а с изобретателями. Не с махинаторами, а с честными людьми. Необходимо добиться этого.

Без единства нет жизни.

14 августа 1943 г. Алма-Ата

Не верьте тем, кто говорит, что я лентяй. Готов на любую, самую тяжелую, но творческую, полезную и нужную работу. «Нужный камень — не тяжесть».

Но и не верьте тем, кто говорит: «Дайте ему что-нибудь из остатков неиспользованных тем. Он все смонтирует. Не считайтесь с тем, что он хочет, знает и любит».

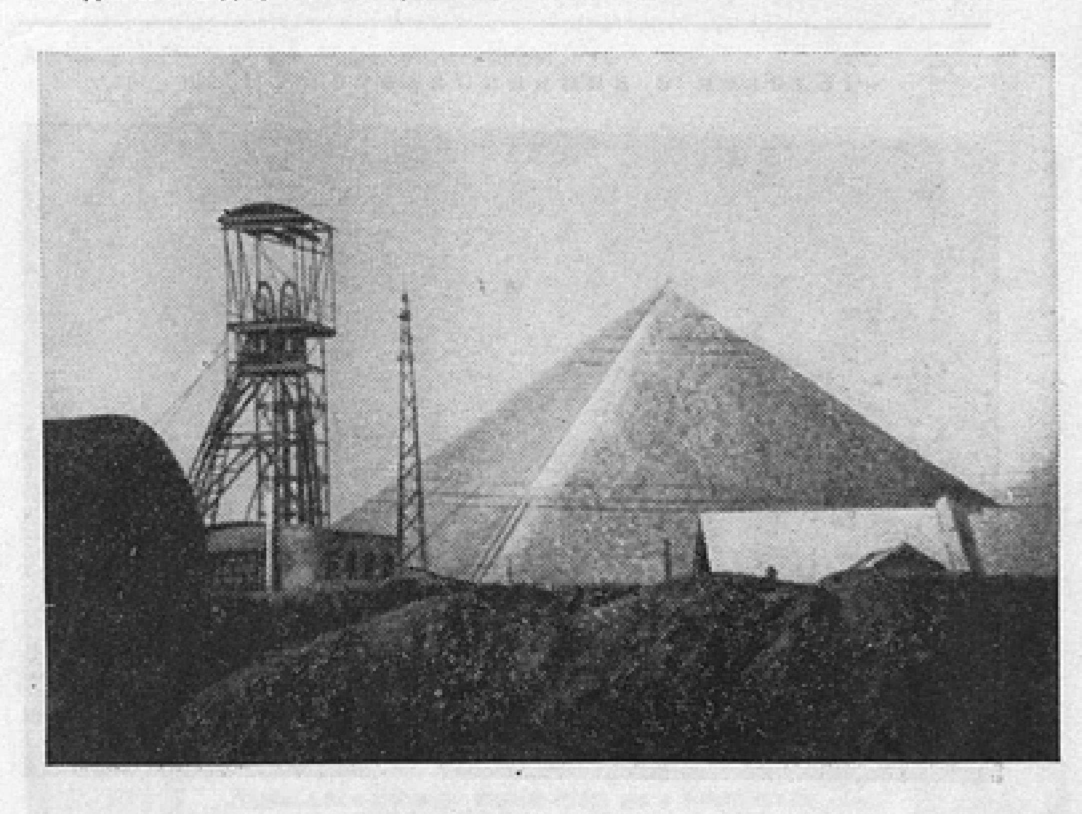
Нужно, чтобы режиссер любил произведение, которое он делает, ибо «красива не красивая, красива любимая». Нужно сосредоточить все внимание, все силы, всю мощь режиссера на одной большой любимой работе, не распылять его по разным мелким работам. Можно броситься очертя голову на любую тему. Это кончится поражением, если предварительно не изучить вопроса, не подойти к теме вплотную.

Надо тему приручить, объездить: «необъезженный конь вмиг сбросит». Надо глубоко врыться в материал по теме, не ограничиться поверхностным знанием, надо использовать все информационные, организационные и технические возможности до предела, иначе фильм останется недоделанным, незавершенным, ускользнут его основные богатства. «Место, где нашел золото, рой по пояс».



«Одиннадцатый», 1928

«Одиннадцатый», 1928

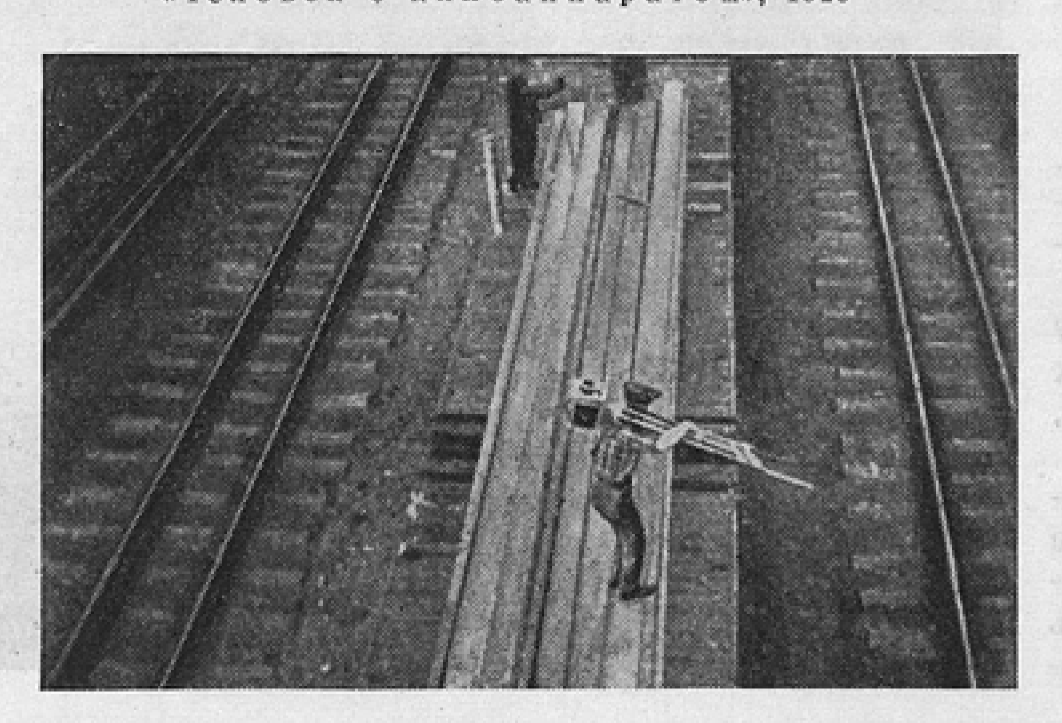


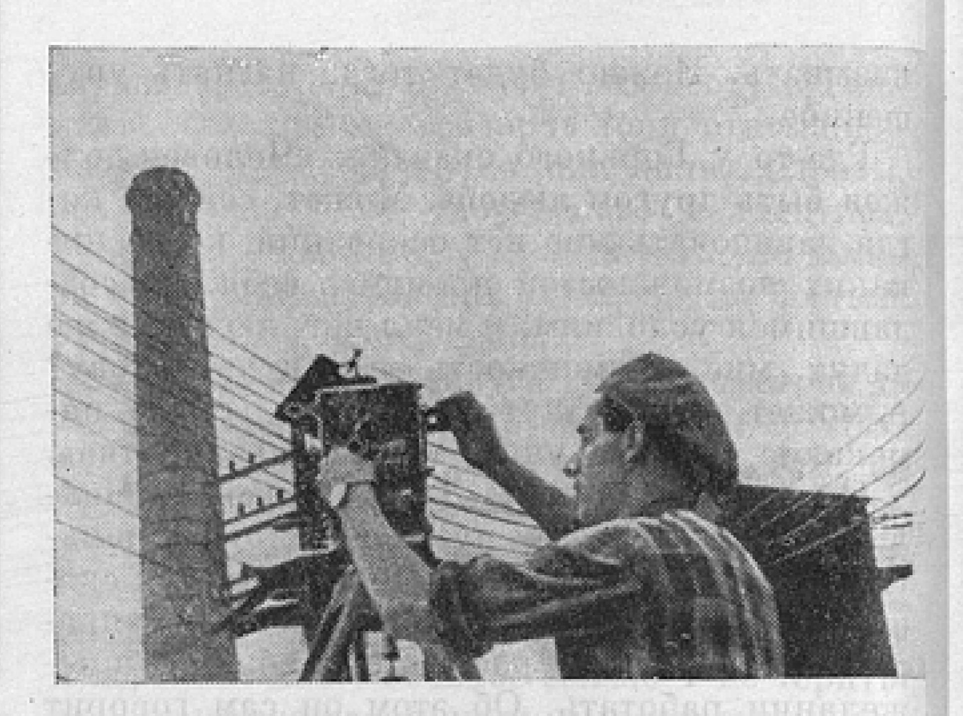
Не верьте тем, кто хвалится только хорошим материалом, только хорошим дикторским разговором за экраном, только блестящей фотографией или только выгодной темой. Нужно находить лучшее из возможных авторских и режиссерских решений задачи. Иногда экзотический материал, нарядный и привлекательный, можно показать почти в сыром виде и выдавать это за законченный действующий фильм. Такой фильм — обман зрения. Он не стреляет туда, куда нужно. Народ ответит такому художнику: «чем говорить о серебре на твоем ружье, поговорим лучше о его попаданиях».

У другого «язык острее клинка». Он, собственно, не режиссер, а оратор. Он представительствует от интересной темы. Он добивается этой темы языком. Добивается хорошей группы языком. Защищает снятый группой материал языком. Защищает работу монтажера и звукооформителя языком. Этим же языком добивается хорошего отношения к фильму. Тем и ограничивается его роль в создании фильма. Между тем фильм мог бы стать в десятки раз лучше, попади он к подлинному режиссеру, а не к говорильных дел мастеру.

Попробуйте с таким быть скромным. Он отбил у тебя тему. Смотрит на тебя победителем сверху вниз, как на ничтожество. Самохвальство его подобно бреду. Фильм его стандартнее табуретки. Он говорит с вами самодовольно и поучающе: «Вы слишком своеобразны. Ваше время прошло. На кого вы, собственно, можете опереться? Вы слишком сложны для нас».

«Человек с киноаппаратом», 1929





«Человек с киноаппаратом», 1929

Но не только этот самовлюбленный дурак. Многие не понимают, что мой сложный путь ведет в конечном итоге к величайшей простоте, такой же сложной простоте, как улыбка или биение пульса ребенка. Включил рубильник — и город заливается светом. Включил рубильник — и пошли электропоезда. Сложное становится простым. Однако к первой электрической лампочке пришли путем сложным. Киноправда — это еще более сложная задача.

Но когда цель будет достигнута, плохо придется лжецам и лицемерам. Маски будут сорваны. Никому не удастся укрыться от всевидящего, разоблачающего глаза. Слова не смогут служить для скрывания мыслей. Махинаторы не смогут скрыть своих махинаций. Придется говорить откровенно, как говорят дети. Будет очень трудно выдавать себя не за то, что ты есть.

15 августа 1943 г. Алма-Ата

С оценкой работ режиссера-документалиста получается так: тот портной хорош, кто сшил костюм из хорошего материала. «Кто материал хороший взял, тот и капрал». То же и с распределением тем, постановок. Если оценка работы пропорциональна качеству материала и обратно пропорциональна мастерству, изобретательности режиссера, то это говорит о легкомысленном диагнозе. Молочница говорит: какой хороший портной — ведь костюм-то из бостона. А костюм сшит плохо. Портной представительствует от материала. Нужен высокий уровень оцен-

ки, чтобы разглядеть мастера за костюмом из мешковины. Пока же побеждает «материал»: актуальность темы, событийность.

Усилия документальных режиссеров направлены на захват выгодного материала, выгодной темы. Плоды пожинаются быстро и без усилий. Изобретателям и творческим людям остается мешковина. Как бы совершенна ни была работа этих мастеров, ее разглядят немногие. Большинство предпочтет плохо сшитый бостон.

1943

Мне важно знать: является ли ошибкой мое стремление не возвращаться назад, к уже пройденному, а пытаться проникнуть в еще не пройденное, скажем, в область показа «живого документального человека»: семьи, бригады, небольшого коллектива, доступного наблюдению при средних технических возможностях? Если это ошибка, то почему? Если не ошибка, то разве нельзя помочь мне в этом направлении?

Выбор такого героя труден, но когда он наконец сделан (например, в вопросе о Покрышкине), меня вдруг забывают. Разве сильное желание — это не 80% успеха? Является ли ошибкой мое дальнейшее стремление к наблюдению во времени, к длительному наблюдению, с которого я начал свою деятельность в кинематографии и от которого был отклонен не по своей воле в сторону широких обзоров? Разве наблюдение за восстановлением, скажем, Новороссийска, или одной судостроительной верфи, или даже одного затопленного судна не достойно кисти художника? Я предлагал, например, «восстановление человека» — возвращение к полнокровной жизни выбывшего из строя воина. Мне никто не объяснил, почему это неверно. Заявка ли не так сделана или это вообще не нужно?

1944

Говорил с Большинцовым*. Он сказал, что предложение о портрете «Маленькой Ани»** встречено в штыки. Что такие новеллы о людях — дело игровых студий. Они делают это лучше. Надо делать те документальные фильмы, которые свойственны документальной кинематографии и не посягают на круг деятельности художественных киностудий. Ничего нового!

Так всегда и было...

Возражения были всегда одни и те же:

— Вы, Вертов, нарушаете вами же установленные документальные правила. Вы становитесь менее документальным, чем любой из ваших последователей. Мы, административное руководство, и то более правоверны в отношении документальности, чем вы.

На самом деле... Почему я, действительно, нарушаю правила, мною же провозглашенные, и вношу предложения, которые смущают и вызывают сомнения?

Во-первых, правила эти не остаются неизменными. И представление о документальной кинематографии не стоит на одном месте.

Во-вторых, мои предложения нарушают не документальность, а стандартное представление о документальности.

В-третьих, именно мне, установившему когда-то ряд документальных правил, как раз и следует подняться на более высокую ступень развития. Пытаться расширить круг действий. Снять с себя оковы правил. Порвать их цепь, если она коротка.

В-четвертых, человек тем и отличается от обезьяны, что обезьяна осталась прикованной к дереву, а человек нарушил правила и законы: слез с дерева, взял в руки палку, ушел из леса, пошел в степь... Не нарушив правил, он остался бы жить на дереве. Его развитие было бы сковано соблюдением правил. Он остался бы обезьяной.

Без нарушения правил не может быть развития. Забывая об этом, мы заходим в тупик.

16 сентября 1944 г.



Афиша «Человек с киноаппаратом»

---

* М. Большинцов — сценарист.

** Речь идет о фильме, посвященном партизанке из соединения Ковпака.

Повторение — единственно невозможная вещь на земле. Если я не зафиксирую на пленке то, что с е й ч а с вижу (одновременно с тем, как вижу), то я точно этого никогда не зафиксирую. Ставлю диагноз и фиксирую одновременно. Ни позже, ни раньше, а только в данный момент. Через секунду будет уже другое. Лучшее или худшее, но другое. Будет не то, что мне точно нужно, а что-то другое. Особенно это касается съемки поведения людей. Писать сценарий о документальном поведении человека заранее можно, если знаешь, что́ с человеком в ближайшее время произойдет. Но это настолько схематично и приблизительно, что никакого представления о том, что получится на экране, в сущности, не дает. Человек раскрывается в редкие мгновения, которые нужно уловить и зафиксировать одновременно. Иначе лучше снимать актера. По крайней мере — хорошая игра. В документальном кино не может быть и речи о предварительном «точном» согласовании. Если «согласовывать» выстрел — промах будет всегда. Я еще ни разу не видел, чтобы что-нибудь повторилось. То, что было потеряно, потеряно навсегда.

17 сентября 1944 г.

Производить наблюдения? Или делать вывыводы из чужих наблюдений? Можно и то и другое. Но в материалах хроники за последние годы подлинные кинонаблюдения отсутствуют. Имеются лишь наскоро инсценированные «под хронику» кадры. Однако это ставит, по-видимому, в затруднительное положение только немногих сторонников выводов из наблюдений и опытов, а не из газет и книг.

11 октября 1944 г.

Странно, что наши кинoруководители склонны похвалить недумающего режиссера (то есть переписчика готовых положений) и косо посматривают на автора-режиссера со своими стремлениями, мыслями, желаниями.

Надо бы глубже и внимательнее относиться к ж е л а н и ю творческого работника. Желание — это не прихоть, не каприз.

«Желание — это великая вещь: ибо за желанием следует труд, а труд почти всегда сопровождается успехом» (Луи Пастер).

Такой труд — счастье.

Другое дело — труд без желания. Такой труд — несчастье. Особенно при сознании, что это бесполезный, напрасный труд. Нет ничего тяжелее и мучительнее такого труда. Сизифов труд — пытка.

Желанный труд не может быть тяжелым, как бы он огромен и сложен ни был. Желанный труд — лучший отдых. Для меня по крайней мере. Это как Колумб плывет в Америку. Как изобретатель приближается к своему открытию. Как влюбленный преодолевает все препятствия на пути к любимой.

Желанная цель — и человек уже не нуждается ни в понукании, ни в поощрении.

1944

Рояль — не тахта, но спать на нем можно. Однако это неполноценное использование рояля. Ножную швейную машину можно использовать как обеденный столик. Тоже неполноценно.

Можно обмахиваться хвостом лошади. Но не лучше ли использовать лошадь как лошадь?

Речь идет о коэффициенте полезного действия.

Речь идет о полноценном, а не о побочном использовании Вертова в кинематографии. Сейчас используется лишь мизинец его левой ноги, создается «видимость» использования.

Неужели это никому не ясно? *1945*

Мне говорят: вы основоположник. Вы мастер. Вас хвалил Маяковский, вами восторгался Уэллс, превозносил Чарли Чаплин. Какого же черта вам еще надо? Осадите на тротуар. Наша очередь. Никакой постановки вы не получите. Будет с вас. Здесь вам не художественная кинематография.

А мы — без претензий. Мы согласны на все. И все темы теперь наши. Все постановки—наши. Наша каша, наша Маша и все ее бублики.

А вам дырка. Дырка от бублика.

1945

Если предо мной поставлена задача познакомить зрителя с кинодокументами, которые нужно привести перед демонстрацией в известный порядок (большей частью хронологический) и осветить в дикторском тексте,— это одна задача.

Совсем иная задача ставится перед вами, когда тема сложна и не событийна и вы можете получить в свое распоряжение только отдельные разрозненные кадрики, которые связаны между собой не больше, чем буквы

азбуки. Вам нужно из букв составить слова, из слов — фразы, из фраз — статью, очерк, поэму и т. д. Это уже, собственно, не монтаж, а кинопись.

Сочетаем буквы, скажем, так, чтобы получилось слово «крестьянин», или слово «путь», или слово «лошадка». И в итоге рождается: «Зима. Крестьянин, торжествуя, на дровнях обновляет путь».

Это искусство писать кинокадрами. Сложное искусство кинописи, которое от простейшей последовательной склейки киноматериала отличается не менее, чем организм человека отличается от организма медузы или личинки.

Здесь мы встречаемся с более высоким видом организации документального киноматериала. Кадры вступают в органическое взаимодействие, обогащают друг друга, соединяют свои усилия, образуют коллективное тело, освобождая избытки энергии.

Жизнь прошла уже немалый путь развития от космической пыли к туманности, от туманности — к человеку.

Мы не собираемся повернуть назад к тому времени, когда существовали в природе только примитивно сочетавшиеся формообразования. Мы стремимся вперед, преодолевая преграды, которые нам всегда готовы поставить.

1953

Об этом мне рассказал один садовник.

Он посадил яблоню, дичок, на голом, пустынном месте. И стал прививать дичку разные культурные сорта. Рыл арыки. Издалека провел воду. Окучивал. Опылял. Скрещивал. Подрезал. Прививал. Делал тысячи опытов. Терпел поражения и побеждал. Ставил подпорки. Берег от ветра. Берег от мороза. Отдавал своей яблоне все силы, здоровье, ночи и дни. Заразил своей верой жену и друзей.

И яблоня на любовь ответила взаимностью. Она расцвела всевозможными цветами. Стала давать много сортов разных и хороших яблок. Яблоней заинтересовались садовники всех стран и народов. И приезжали перенять опыт.

Но вот однажды пришли к садовнику красноречивые люди. Очень красноречивые. Не очень принципиальные. Не очень творческие. Немного слишком «деловые».

Спросили: почему? Почему опыты? Здесь не лаборатория. Почему сорта разные? Это усложняет выполнение плана. Почему разноцветные? Это затрудняет учеты и отчеты. Почему такие красивые? Здесь не Третьяковская галерея. Почему яблоки необычные? Надо придерживаться проверенного сорта — «вернячка».

Садовник уже до этого разъяснял и доказывал немало. Но он был недостаточно красноречив. И когда ему надоело повторяться, то на очередное «почему?» он ответил столь же лаконичным вопросом:

— А почему бы нет?

Однако победили красноречивые люди.

Не очень творческие, но очень «деловые». Отодвинули садовника. Стали посредниками. Потом его вовсе оттеснили. Сократили число сортов яблок. Стало меньше хлопот. Потом еще сократили — еще меньше хлопот. И наконец стали выпускать один сорт. Довольно серый. Бывали исключения. (Но исключения лишь подтверждали правило.) Стало еще легче выполнять план. Ибо яблоки различались лишь как «входящие» и «исходящие». Как «удовлетворительные», «хорошие» и «отличные». Но все это был один спокойный, серый, раз навсегда установленный сорт. О потребителе пренебрежительно говорили: «Слепой курице все зерно».

Слеп был не потребитель, а красноречивые производители. Но так им было легче «жить, поживать да добра наживать». Победила «видимость».

Видимость выполнения плана. Видимость работы. Видимость энтузиазма. Видимость творчества. Видимость бескорыстности. Видимость быстрых темпов. Видимость справедливого распределения творческих и прочих благ.

А «видимость» — это неправда.

1953

Для того чтобы изменить положение, при котором мы бесполезно растрачиваем наши силы, при котором предписываемые нам организационные стандартные формы производства беспощадно, автоматически, тупо уничтожают все наши начинания, все наши творческие замыслы, мы и решили создать творческую лабораторию.

Наша творческая лаборатория будет производить фильмы особого типа не в условиях организационных штампов, а в особых, свойственных именно этому типу фильмов условиях.

Первой особенностью творческой лаборатории будет то, что в своей работе она будет

опираться не на случайно назначенных сотрудников, а на людей, отобранных руководителем лаборатории из числа энтузиастов, знающих и любящих это трудное дело.

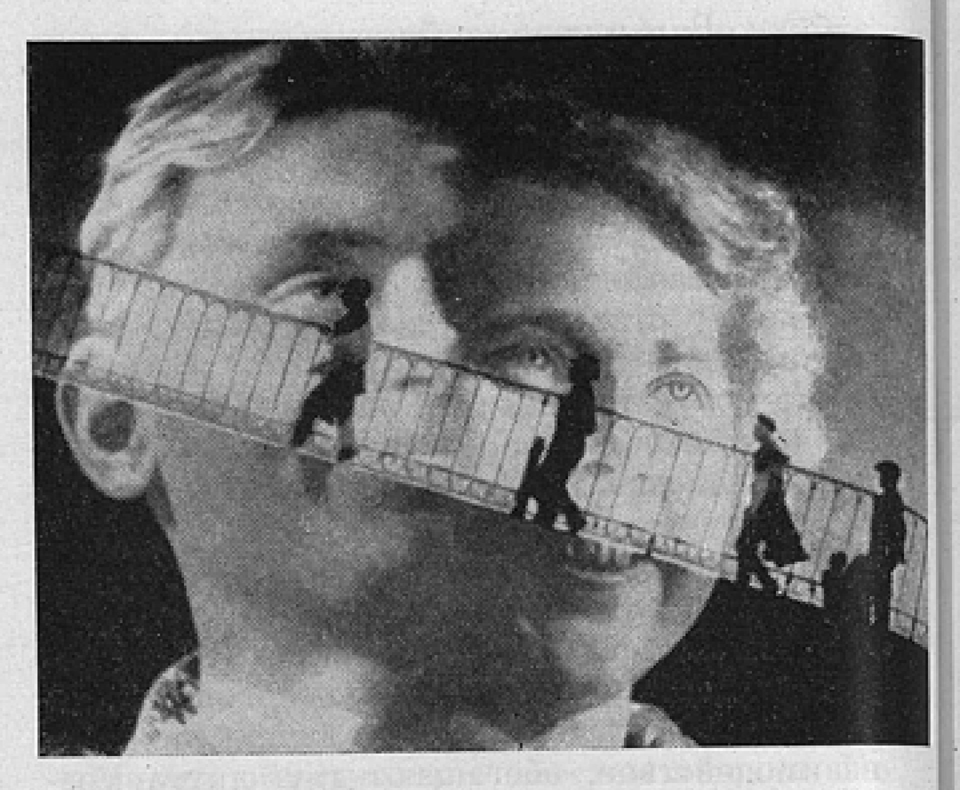
Второй особенностью творческой лаборатории будет то, что в своей съемочной работе она будет опираться не на воздух, не на постановления и обещания, а на конкретную, ощутимую, специально приспособленную для нашей особого типа работы съемочную базу.

Третьей особенностью творческой лаборатории будет то, что в своей монтажной работе она будет опираться не на отдельные монтажные отрывки, оставшиеся от того или другого фильма, а на непрерывно действующую монтажную базу: а) авторская кинотека, б) монтажная-операционная.

Четвертой особенностью творческой лаборатории будет то, что в своей информационной работе она будет опираться не на случайные отрывочные сведения (от случая к случаю), а на систему непрерывных наблюдений.

Пятой особенностью творческой лаборатории будет то, что в своей организационной работе она будет опираться не на спешку и штурмовую суматоху, поднятую в порядке тревоги, а на постоянную организационную и техническую готовность в любую минуту к выезду на съемку.

Шестой особенностью творческой лаборатории будет то, что, любовно выращивая в своем питомнике фильмы, она будет работать одновременно над развитием нескольких связанных друг с другом творчески и организационно тем.



«Симфония Донбасса», 1930



«Симфония Донбасса», 1930

Седьмой особенностью творческой лаборатории будет то, что постепенное увеличение количества и улучшение качества фильмов будет достигаться не путем увеличения количества работающих групп и не за счет увеличения сметы, а силами одной группы, за счет непрерывных усовершенствований в информационной, организационной, съемочной и монтажной работах.

Восьмой особенностью творческой лаборатории будет то, что ее благотворное влияние на кинематографическую продукцию других групп, других кинофабрик будет идти не по линии моральной проповеди, а по линии живых примеров, по линии высоких образцов кинематографического творчества.

Девятой особенностью творческой лаборатории будет то, что она не будет знать режиссерского брака; непрерывность производственного процесса над рядом тем всегда позволит кадр, не вошедший в одну тему, удачно использовать в одной из следующих тем.

И, наконец, десятой особенностью творческой лаборатории будет почти полное отсутствие обычных простоев. При постоянной готовности к съемке и при технической возможности снимать в любом месте, в любое время, в любых условиях очень редко может создаться такое положение, когда нельзя

будет сорванную по каким-либо причинам съемку немедленно заменить другой (если не для данной темы, то для другой из параллельно снимаемых тем).

Лаборатория нужна, как:

переход от положения «все невозможно» к положению «все возможно» («невозможное» — лишь задача, для разрешения которой требуется то-то и то-то);

переход от системы непрерывных согласований к системе непрерывных действий.

Схема лаборатории.

1. Кабинет режиссера. Место обдумывания. Место письменной работы. Место набросков, место писания съемочных и монтажных планов и схем. Место приема посетителей. Место просмотра и проверки на небольшом экране результатов отдельных операций. Место совещания с сотрудниками. Место чтения необходимых материалов и изучения их с карандашом и ножницами в руках. Место отдыха после операционной и во время ночной работы. Место междуоперационных пауз. Место уединения для сосредоточения внимания в трудные оперативные минуты. Место замыслов и ответственных решений.

2. Операционная. Место монтажных операций. Место, где встречаются друг с другом результаты отдельных информационных и съемочных работ. Место первой сортировки материала сразу же после съемки и проявления негатива. Место вторичной сортировки материала после отпечатания позитива. Место третьей сортировки материала после распределения по темам. Место четвертой сортировки материала (звукового и немого) в пределах очередной темы. Черновой монтаж фильма. Исправления и перестановки. Последняя проверка всех кусков в отдельности и всех сочетаний кусков друг с другом, сочетаний изображения с музыкой, словом и надписью. Проверка темпа, ритма вещи. Метражная проверка. Окончательный монтаж.

3. Информационно-организационный кабинет. Глаза и уши лаборатории. Место предварительной разведки. Наблюдательная станция. Телефонная, письменная и личная связь с наблюдаемыми лицами и явлениями. Организация наблюдательных пунктов. Подготовка информационного материала для режиссера. Выполнение информационных и организационных заданий. Административная работа на съемочной операции. Ответственность за средства передвижения, за готовность в любую минуту к съемке.

4. Авторская кинотека. Место, где хранятся творческие заготовки режиссера. Место, откуда в операционную доставляется очередной, подлежащий творческой операции материал. Записная книжка режиссера. Его наброски, отдельные снимки, зарисовки и другие ждущие очереди куски. Монтажная база особого назначения, растущая из картины в картину, дающая (по мере увеличения количества творческих заготовок) возможность автору-режиссеру постепенно сокра-



«Симфония Донбасса», 1930

«Симфония Донбасса», 1930



щать расстояние между выпусками отдельных работ.

5. Движущийся съемочный агрегат. «Домик на колесах». Специально оборудованный автобус с прицепом, дающий техническую возможность съемки в любом месте, в любое время, в любых условиях.

Мое предложение об организации творческой лаборатории было вызвано необходимостью решительно оттолкнуться от положения, в котором наша группа находилась в последнее время в «Межрабпомфильме». Положение вкратце следующее.

После окончания «Трех песен» наша группа приняла решение: перейти от работы над поэтическим фильмом обзорного типа к работе над фильмами о поведении человека. Против ожидания мы вместо приветствия и поддержки встретили противодействие администрации. Противодействие не на словах, а на деле. Запрещение не на словах, а на деле. Разрешение суммы при запрещении всех слагаемых этой суммы. Практические действия дирекции были противоположны решениям. Дело было противоположно слову. Согласие по форме, отклонения по существу. Правая рука подписывала, левая зачеркивала. Плюс и минус. То есть нуль. А нуль, как известно, «уничтожает всякое другое число, на которое его умножают».

Все наши рационализаторские и творческие предложения, помноженные на этот нуль, неизбежно давали в результате нуль.

Весь наш многолетний съемочный опыт, все наши находки и изобретения, разбросанные по пути из-за вынужденно неправильной организации работы, мы должны сконцентрировать в нашей лаборатории для грамотной съемки поведения человека вне ателье, в естественных условиях.

То, что делалось до сих пор некомпетентной администрацией в отношении развития нашей съемочной работы, должно рассматриваться не как помощь, а как систематическое разоружение, как уничтожение результатов работы нашей изобретательской группы.

Творческая лаборатория — это конец разрушения наших посевов, это закладка творческого питомника, творческого сада.

1936

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ

Дзига Вертов и правдисты

28 ноября 1922 года в «Правде» появилась статья Михаила Кольцова «У экрана»— о выпуске «Киноправды», посвященной пятилетию Октябрьской революции. Кольцов писал о том, как волнует зрителя этот экранный журнал, показывающий «большое, малое, грозное, забавное единственной в мире революции». «Киноправда» сделана умело, ловко, профессионально... Музыка на просмотре не играет, но музыка прет с полотна в размеренных жестах играющего оркестра, в ровном ритме марширующих военных колонн».

Начиная с этой статьи «Правда» стала выступать с поддержкой Дзиги Вертова. Ежегодно в течение последующих четырех лет (по случайному совпадению каждый раз в июле) в «Правде» появлялось по статье Вертова. Высказывания Вертова были отнюдь не бесспорны, и «Правда» в 1923—1924 годах опубликовала статьи своих сотрудников (Бориса Гусмана и мои), полемизировавшие с некоторыми его положениями, но подчеркивавшие верность основного направления его поисков.

Нередко бывало, что художник, горячо стремившийся создать новое, в своем отказе от прежних путей перегибал палку, резко и запальчиво обрушивался на существующее искусство, преувеличивая его недостатки. Так было и с Вертовым. В статье «Новое течение в кинематографии»* он заявлял: «Ориентация русской кинематографии на психодраму в 6 частях — ориентация на свой собственный зад. Пять лет революции прошли для кинематографистов даром».

Действительно, за это время наша игровая кинематография создала мало значительного. Но это, конечно, не значило, что она и не сможет ничего создать. А Вертов утверждал именно это. И он предлагал заменить игровое кино, а заодно музыку,

* Правда от 15 июля 1923 года.

живопись и театр кинохроникой и радиохроникой. Но когда он обращался к самой кинохронике, он правильно говорил об установке на рабочего и крестьянского зрителя, «о великом мастерстве монтажа». «Необыкновенная гибкость монтажного построения,—утверждал он,—позволяет ввести в киноэтюд любые политические и экономические мотивы».

Дискутируя с режиссером, Б. Гусман писал: «Здоровые мысли в заметке тов. Вертова безусловно имеются, но они сильно страдают от нездорового «окружения» такими мыслями, например, как о замене всех видов искусства «радио- и кинохроникой» или о «перевороте в зрении» (?) и т. п., а главное, они тонут в потоках громких «манифестарных» слов («Мы... поворачиваем руль мировой кинематографии», «киноки — мастера зрения, организаторы видимой жизни» и т. д.)...»

Вертов рос от работы к работе. Шаг мастера становился все более уверенным. И в рецензии Б. Гусмана на «Ленинскую киноправду» говорилось, что «работа, так стройно и логически правильно задуманная, выполнена с большим умением и находчивостью». В моих рецензиях на фильмы «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» творчество Вертова оценивалось очень высоко. Помню, что вторая моя рецензия была внимательно отредактирована Марией Ильиничной Ульяновой.

Условия работы Вертова в «Госкино», а потом в «Совкино» были трудными. Руководители этих организаций явно недолюбливали документальную кинематографию, не принимали мер к показу фильмов Вертова зрителям, и «Правде» пришлось дать три редакционных заметки с требованием: «Шагай, Совет!» — на экран!»

Но бюрократы от кинематографии, боявшиеся подлинного новаторства в искусстве, — те самые, против которых так энергично выступал Маяковский, — не желали считаться с мнениями советской печати и общественности. Более того, в начале 1927 года они даже уволили Вертова из «Совкино». В связи с этим был написан следующий документ, подлинник которого сохранился у меня:

«Письмо в редакцию

4 января членом правления «Совкино» т. Трайниным отдано распоряжение об увольнении из состава работников «Совкино» тов. Вертова, автора «Киноправды», хроники «Киноглаз» и картин «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира». Увольнение тов. Вертова является заключительным актом той борьбы, которая на протяжении всего последнего времени ведется против него и, что едва ли не важнее всего, против кинохроники вообще правлением «Совкино». Мы утверждаем это как более или менее сторонние люди на основании того простейшего и непреложного факта, что хроники нет на московских экранах и все работы тов. Вертова, например, бесследно исчезают после общественных просмотров с кинематографических горизонтов и вообще из Москвы (или, во всяком случае, из лучших кинематографов Москвы).

Можно оспаривать принципиальные положения, которые выдвигает тов. Вертов, отрицая «игровую» фильму вообще; можно говорить о коррективах, в которых нуждаются его работы; можно, наконец, любым путем проверить и установить отношение зрителя к этим картинам. Но несомненным является то, что пока никто из работников советской кинематографии не дал хроники лучше той, которую дал тов. Вертов. Несомненным является то, что принципы, которые выдвигает тов. Вертов, с изменениями, вариациями и оговорками, принимаются сейчас и в известной мере проводятся в жизнь виднейшими режиссерами «игровых» фильм. Несомненным является то, что такие картины, как «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира», при всем желании спрятать их под спуд и при всех недостатках, какие можно в них найти, являются все же достижением нашей кинематографии, которое по непонятным причинам прячется от зрителя. Несомненно, наконец, и то, что тов. Вертов, вне зависимости от тех спорных принципов, какие он кладет в основу своей работы, есть крупный работник нашей кинематографии, сосредоточивший при этом все свое внимание на важнейшем и совершенно оголенном участке кино.

Этот работник между тем по причинам, которые остаются совершенно загадочными, на протяжении всего последнего времени был (намеренно или ненамеренно, в этом надо разобраться) поставлен в условия, абсолютно лишавшие его возможности сколько-нибудь продуктивной работы. История борьбы, которая велась против тов. Вертова, знает все, начиная с того, что ему годами из «пожарных соображений» не давали в «Совкино» комнаты для работы, и кончая ложными заявлениями, с какими публично выступали против него весьма ответственные работники «Совкино», и такими «неожиданностями», когда ему внезапно предлагали «свыше» бросить все и немедленно уезжать в отпуск из Москвы.

Мы считаем, что борьба, которая ведется против тов. Вертова, имеет две стороны: первая сторона состоит в борьбе против советской хроники, мастером которой является тов. Вертов, вообще; вторая сторона — борьба против Вертова собственно, и эта сторона лишена деловых соображений.

И ту и другую сторону мы считаем выходящими за пределы ведомства вопросами и полагаем, что на-

стало время, когда во всю эту историю должна вмешаться и положить ей тот или иной конец наша о б щ е с т в е н н о с т ь.

Мы предлагаем правлению «Совкино» т р е т е й с к и й р а з б о р вопроса о хронике вообще и вопроса об увольнении тов. Вертова (который должен был, кстати сказать, делать картину к десятой годовщине революции), о деловых и неделовых причинах этого увольнения с привлечением к этому делу представителей партийных, общественных и профессиональных организаций и представителей печати, неоднократно уже и достаточно безуспешно возбуждавших на страницах газет эти вопросы.

А. Зорич, Вл. Сарабьянов, Михаил Кольцов, В. Дубовской, А. Зуев».

Трое из подписавших этот документ — В. С. Попов-Дубовской, М. Е. Кольцов и В. Н. Сарабьянов — были членами редакционной коллегии «Правды». А. Зорич* — автор многочисленных фельетонов и очерков, систематически печатавшихся в «Правде». Писатель-прозаик А. Н. Зуев заведовал отделом редакции.

Готовилось и второе письмо в редакцию, которое должно было появиться в газете после выхода в свет первого. Оно состояло только из одной фразы: «Нижеподписавшиеся целиком присоединяются к письму в редакцию группы политических и газетных работников, касающемуся действий «Совкино» по отношению к тов. Вертову». Подписали это письмо известный деятель кино Г. Болтянский, три постоянных сотрудника «Правды» по вопросам кино и театра С. Ермолинский, А. Февральский и Х. Херсонский. Ниже шла размашистая подпись красными чернилами: Вс. Мейерхольд. Предполагалось собрать еще ряд подписей.

Однако письма эти не были напечатаны — теперь уже не помню, по какой причине. Добиться восстановления Вертова на работу в «Совкино» не удалось. Он переехал в Киев и начал работать в ВУФКУ — Всеукраинском фотокиноуправлении.

Первым фильмом Вертова в ВУФКУ был «Одиннадцатый». В рецензии на этот фильм Михаил Кольцов писал в «Правде» (от 26 февраля 1928 года): «Новую свою картину «Одиннадцатый» «Киноглаз», вытолкнутый из Москвы холодным бюрократизмом «Совкино», сделал «за границей», у «дружественных иностранцев»—ВУФКУ. Если это та самая фильма, из-за которой Вертову пришлось уйти из «Совкино», то в выполненном виде она является живым упреком людям, препятствовавшим ее постановке».

* А. Зорич тогда же (8 января 1927 года) опубликовал в газете «Гудок» статью «О «Шестой части мира», где, разобрав картину и подчеркнув ее большие достоинства, он протестовал против отсутствия фильмов Вертова на экранах и против увольнения его из «Совкино».

Спустя два месяца я получил от Вертова следующее письмо:

«Дорогой тов. Февральский,

очень прошу, если это будет возможно, поместить прилагаемое здесь письмо в редакцию, написанное основными членами группы «Киноглаз» в связи с последними выступлениями Брика, в частности с его последней статьей в «Новом ЛЕФе» по поводу «Одиннадцатого».

Если нельзя будет поместить письмо у Вас, то, может, поместит его «Комсомольская правда» или какая-нибудь другая газета? Самое ужасное для обвиняемого и провоцируемого, если у него замазан глиной рот. Получили ли Вы вышедшую на Украине книжку об «Одиннадцатом»? Если информационный отдел ВУФКУ Вам ее не выслал, я достану и пошлю Вам.

Мой адрес: Киев, б. Шевченко, г-ца «Палас», Д. Вертов.

Надеюсь проездом за границу быть у Вас. Спасибо за прошлое.

Преданный Вам Дзига Вертов.

28. IV. 28 г.».

К своему письму Вертов приложил следующее

«П и с ь м о в р е д а к ц и ю*

Настоящим работники киевской группы «Киноглаз» (и, в частности, оператор группы) решительно осуждают статью тов. Брика в номере 4-м «Нового ЛЕФа», посвященную фильме «Одиннадцатый».

Эта статья, уклоняясь от обсуждения самой картины, в то же время ставит своей целью закрепление и распространение беспочвенных слухов, направленных к затушеванию правильного представления о методе «Киноглаза», как о методе п л а н о в о й ф и к с а ц и и и п л а н о в о й о р г а н и з а ц и и заснятых на пленку фактов.

В этой попытке тов. Брика извратить ряд положений «Киноглаза» мы различаем три ярко выраженных пункта:

Извращение 1-е. Попытка представить отрицание «Киноглазом» обычного игрового сценария (в применении к неигровой фильме) как принципиальный отказ группы от плановой работы.

Между тем каждой работе «Киноглаза» (в частности, работе над «Одиннадцатым») предшествовало и предшествует тщательное изучение трактуемого вопроса, затем составление и разработка подробного тематического плана, который последовательно обсуждается и корректируется рядом инстанций: производственным отделом, Художественным советом, правлением и, наконец, Высшим репертуарным комитетом.

* Письмо опубликовано не было.

Помимо этого составляются еще маршрутный и календарный планы, а также подробная смета—словом, выполняется все, что требуется условиями плановой работы.

Извращение 2-е. О том, что Вертов, отказываясь от сценария, «пытается заменить сценарий надписями». Верно это или неверно? Нет, опять обман. Опять попытка ввести в заблуждение читателя и зрителя.

Тов. Брику отлично известно, что монтаж киноглазовской фильмы (хотя бы фильмы «Одиннадцатый») происходил без всякого участия и при полном отсутствии каких бы то ни было надписей.

Картина строилась зрительно, «писалась» непосредственно кусками, кадрами и только уже в законченную монтажом фильму было вставлено несколько бодрых лозунгов-надписей. (По малочисленности надписей «Одиннадцатый» является рекордной фильмой в СССР как в отношении игровой, так и в отношении неигровой кинематографии.)

Вопрос о роли надписей в разновременных и разных образцах киноглазовских фильм требует специальной статьи для своего полного освещения.

Пока же мы подозрительному наскоку тов. Брика противопоставляем мнение тов. Шутко, который приходит в этом вопросе к совершенно противоположным выводам:

В «Одиннадцатом» надписям отведено чрезвычайно мало места (скромная роль их выражена и графическим выполнением надписей) — настолько, что надпись может быть удалена без какого-либо нарушения воздействующей силы фильмы.

По своему удельному весу и практическому значению надпись в подлинной киновещи (а «Одиннадцатый» является таковой) то же, что цитата из «Тимона Афинского» о золоте в «Капитале» К. Маркса при анализе денег. Кстати, в большинстве своем эти надписи — именно цитаты, которые при верстке книги могли бы стать за ее текстом» («Кинофронт», № 2, февраль 1928 года).

Извращение 3-е. Дикое предположение Брика (преподносимое как факт) о том, что оператор «Одиннадцатого», снимавший фильму не за Полярным кругом, а под непосредственным руководством автора фильмы, не знал, что и для какой цели он снимает.

Это бессмысленное «утверждение», направленное персонально против руководителя группы «Киноглаз», наряду с рассыпаемыми похвалами по адресу оператора фильмы должно рассматриваться как попытка восстановить членов группы друг против друга с целью разложить группу.

Так, строя извращение на извращении, почтенный критик умело запутывает читателя и зрителя, наконец запутывается сам, уже не замечая, что критикует не метод и практику «Киноглаза», а критикует сам себя, свои измышления, какой-то свой, в жизни не существующий «бриковский» «Киноглаз».

Настоящим письмом работники киевской группы «Киноглаз» пытаются положить конец никчемному обсуждению сплетен и слухов о «Киноглазе» и призывают товарищей к серьезной критике первоисточника, к критике наших статей, наших киновещей, к критике действительных, а не мнимых величин.

Дзига Вертов. М. Кауфман. Е. Свилова».

(Надо заметить, что Вертов и его товарищи, очевидно, травмированные несправедливыми гонениями со стороны деятелей «Совкино», восприняли критику О. М. Брика с излишней нервозностью: вряд ли были основания называть ее «подозрительным наскоком». Правда, Брик касался преимущественно недостатков фильма, но сделал он это тактично. Во всяком случае, здесь было гораздо больше такта, чем в произведенном им в той же статье разгроме эйзенштейновского «Октября».)

В том же году Вертов обратился ко мне еще с одним письмом:

«Киев,
8/XI—28 г.

Уваж. тов. Февральский,

прошу Вас сделать все от Вас зависящее, чтоб поместить в один из ближайших номеров «Правды» прилагаемую при письме заявку. От опубликования или неопубликования этой заявки в значительной степени зависит и самое бытие картины, которую я заканчиваю. Фильма «Человек с киноаппаратом» — фильма экспериментальная и, как таковая, может быть сразу непонята и уничтожена в первые же дни после окончания авторского монтажа. Вот почему я очень тороплюсь с опубликованием этой предупреждающей и разъясняющей заявки. Буду очень признателен за спешное или телеграфное (конечно, за мой счет) извещение, будет ли и когда напечатана заявка. Тот или другой ответ облегчит мне мои дальнейшие действия.

С тов. приветом

Дз. Вертов.

До опубликования лучше показывать только тем, кому необходимо ознакомиться. Д. В.».

«Заявка», о которой писал Вертов, была такая:

«ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ», абсолютная кинопись и «Радиоглаз»

(Заявка автора)

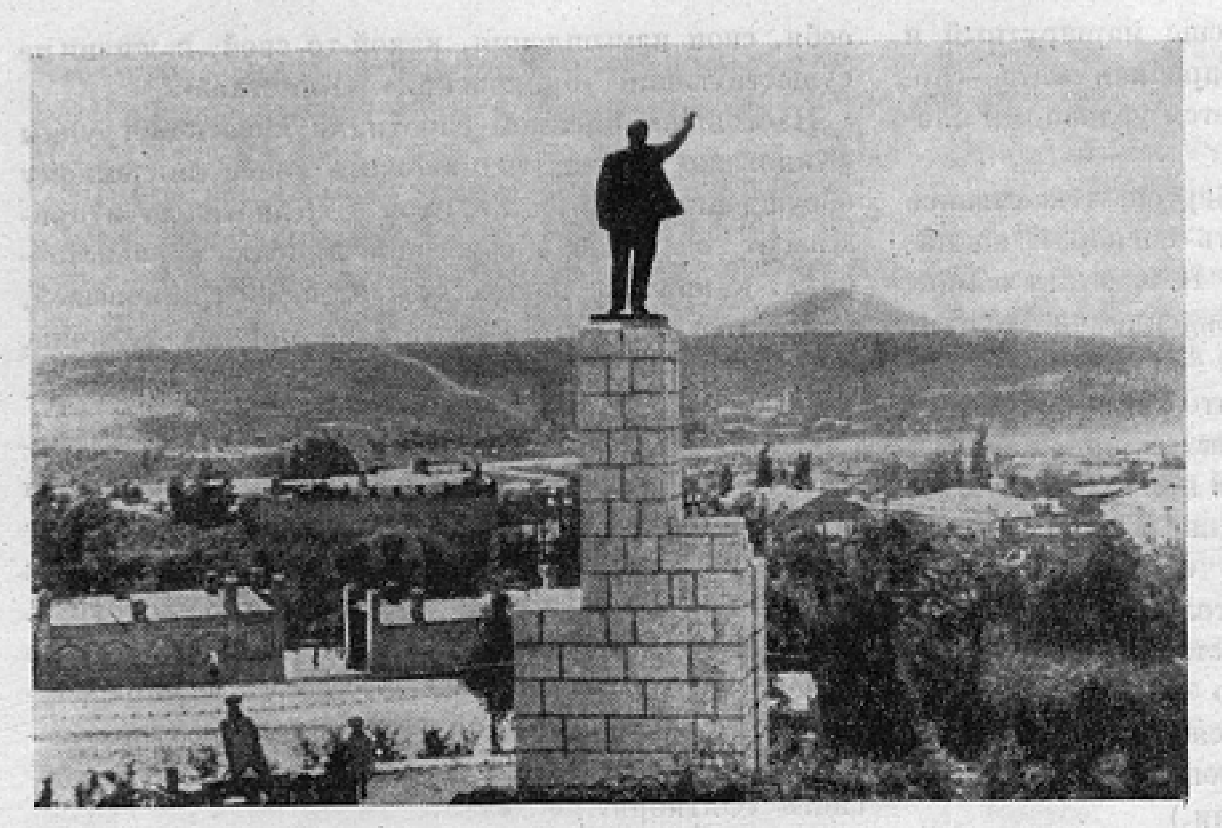
Фильма «Человек с киноаппаратом» представляет из себя

ОПЫТ КИНОПЕРЕДАЧИ

зрительных явлений

БЕЗ ПОМОЩИ НАДПИСЕЙ

(фильма без надписей),



«Три песни о Ленине», 1934

БЕЗ ПОМОЩИ СЦЕНАРИЯ
(фильма без сценария),
БЕЗ ПОМОЩИ ТЕАТРА
(фильма без актеров, без декораций и т. д.).

Эта новая экспериментальная работа «Киноглаза» направлена к созданию подлинно международного языка кино — АБСОЛЮТНОЙ КИНОПИСИ — на основе ее полного отделения от языка театра и литературы.

С другой стороны, фильма «Человек с киноаппаратом», так же как и «Одиннадцатый», примыкает вплотную уже к периоду «Радиоглаза», который киноглазовцами определяется как следующий этап развития неигровой кинематографии.

Уже в своих первых заявлениях по поводу грядущего, тогда еще не изобретенного звукового кино, киноки (теперь «радиоки») определяли свой путь, как путь от «Киноглаза» к «Радиоглазу», то есть к слышимому и передаваемому по радио «Киноглазу».

Статья «Радиоглаз» (моя статья.— *Д. В.*), помещенная несколько лет тому назад в «Правде» под названием «Киноправда» и «Радиоправда»*, говорит о «Радиоглазе» как об уничтожении расстояния между людьми, как о возможности трудящимися всего мира не только видеть, но одновременно и слышать друг друга.

Заявления киноков о «Радиоглазе» в свое время горячо обсуждались в печати. Помню большую статью тов. Февральского «Тенденции искусства и «Радиоглаз»*. Помню однодневную газету «Радио», специально посвященную «Радиоглазу».

Через некоторое время вопросу о «Радиоглазе» перестали уделять внимание как вопросу далекого будущего.

Однако киноглазовцы, не ограничиваясь борьбой за неигровое кино, готовились одновременно и к тому, чтобы во всеоружии встретить ожидаемый киноками переход на работу в плане «Радиоглаза», в плане неигрового звукового кино. Уже в «Шестой части мира» надписи заменяются контрапунктически построенной слово-радиотемой. «Одиннадцатый» сконструирован уже, как видимо-слышимая киновещь, то есть смонтирован не только в зрительном, но и в шумовом, в звуковом отношении.

Так же, то есть в направлении от «Киноглаза» к «Радиоглазу», строится и «Человек с киноаппаратом».

Таким образом, теоретические и практические работы киноков-радиоков (не в пример застигнутой врасплох игровой кинематографии) определили свои технические возможности и давно уже ждут своей запоздавшей (по отношению к «Киноглазу») технической базы из звукового кино и телевидения.

Последние технические изобретения в этой области дают в руки сторонников и работников «Радиоглаза», то есть в руки сторонников и работников звуковой документальной кинописи, сильнейшее оружие в борьбе за неигровой Октябрь**.

От монтажа видимых и записанных на пленке фактов («Киноглаз») — к монтажу видимо-слышимых и передаваемых по радио фактов («Радиоглаз»).

К монтажу одновременно видимых — слышимых — осязаемых — обоняемых и т. д. фактов —

к съемке врасплох человеческих мыслей и, наконец,—

* «Правда» от 16 июля 1925 года.

* «Молодая гвардия», 1925, № 7.

** Вертов имел в виду неигровую революционную кинематографию.

к величайшим опытам по непосредственной организации мыслей (а следовательно, и действий) всего человечества—

таковы технические перспективы «Киноглаза», вызванного к жизни Октябрем.

Киев
6/XI—1928 г. Дзига Вертов».

В этой статье, как и в некоторых других статьях Вертова, нетрудно обнаружить «левацкие загибы». Но в ней опять-таки, как и в других его литературных работах, было «здоровое ядро в нездоровой оболочке».

Конечно, мастер имел право на такой эксперимент, как создание фильма без надписей. Объявлять же об этом в декларативной форме, вероятно, не следовало. Ведь в последующих работах Вертова надписи появились снова — даже в его звуковых фильмах. Было, разумеется, весьма плодотворным искать «специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности», говоря словами Маяковского из статьи «Караул!». Однако не к чему было провозглашать «абсолютную кинопись», «ее полное отделение от языка театра и литературы». Этого не происходило и в творческой практике самого Вертова. В «Шестой части мира» надписи в своей совокупности и в сочетании с кадрами образовывали своеобразную поэму с различными риторическими фигурами. Эти принципы Вертов впоследствии развил в других фильмах, особенно в «Трех песнях о Ленине» (1934) — картине, в которой явственно сказывается влияние поэтики Маяковского. Интересно, что и в концепции «Человека с киноаппаратом» можно усмотреть точки соприкосновения с киносценарием Маяковского «Как поживаете?».

Что же касается театра, столь энергично отрицавшегося режиссером, то я помню, как Вертов, посещая с большим интересом спектакли Театра имени Вс. Мейерхольда, высоко о них отзывался и как в антракте одного из них (это было в 1926 или 1927 году) я по его просьбе и познакомил его с Мейерхольдом (кстати сказать, в этот же период в редактируемом Мейерхольдом журнале-бюллетене «Афиша ТИМ» появилось несколько сочувственных отзывов о работе Вертова).

Таким образом, это отрицание было далеко не абсолютным. И в дальнейшем Вертов отказался от выпадов против других искусств и против художественной кинематографии. Он понял, что, для того чтобы утверждать и отстаивать в боях свое направление в творчестве, вовсе не нужно ниспровергать все другие. «Грехи молодости» постепенно изживались.



«Три песни о Ленине», 1934

Вертов был художником, смотревшим вперед. Его творческие замыслы, связанные с «Радиоглазом», в известной мере предвосхищали будущие достижения звукового кино и телевидения (хотя он и упоминает о телевидении, оно в то время было у нас практически неизвестно). Но при этом он кое-где перехлестывал: его фразы о «монтаже одновременно видимых — слышимых—осязаемых—обоняемых и т. д. фактов» шли, как говорится, «от лукавого». Поэт экрана размахнулся так широко, что потерял чувство реальности.

В другом же отношении статья оказалась запоздавшей. Я имею в виду ее приподнятую, широковещательную манеру, родственную стилю «манифестов» и «деклараций» некоторых групп художественной интеллигенции, искавших новые пути в искусстве. То, что было приемлемым для первой половины 20-х годов, к концу десятилетия становилось архаичным. И эта манера затрудняла понимание статьи.

У меня сохранился черновик моего ответа Вертову от 16 ноября. В. С. Попов-Дубовской (он руководил освещением вопросов культуры в «Правде»), сообщал я Вертову, ознакомившись со статьей, сказал,

«Три песни о Ленине», 1934



что в этом виде она пойти не может, так как написана слишком сложным языком. Я рекомендовал Вертову переработать статью, сделать ее более доступной. Он ответил немедленно:

«Киев, 18/XI—28 г.

Дорогой тов. Февральский,

все указания Попова-Дубовского и все Ваши указания совершенно правильны. Я действительно слишком свыкся с найденными новыми определениями и формулами. Написал заявку для «Правды» так, как следовало бы ее написать для киноспециалистов. Как только немного освобожусь, над заявкой поработаю. Пока же, по соображениям спешности, ограничиваюсь просьбой поместить небольшую предварительную заметку-хронику. Если в ней что-нибудь непонятно, не откажитесь исправить или добавить, словом, делайте с ней все, что необходимо, чтоб ее поскорее и пожирнее поместить.

Если в обстановке «правых уклонов в искусстве» мне все же удастся отстоять неприкосновенным свой левый эксперимент — цель заметки будет достигнута.

Заметку прилагаю.

С тов. приветом Дзига Вертов.

P. S. Возможно, что главный бой придется дать в связи с моим отказом от надписей. Д. В.».

Приложенная к письму заметка в несколько сокращенном виде была напечатана. Она появилась в «Правде» 1 декабря 1928 года под заголовком «Человек с киноаппаратом».

А когда этот фильм Вертова вышел на экран, он, как и другие работы режиссера, получил в газете высокую оценку.

Поддержка центрального органа нашей партии в те трудные для Дзиги Вертова годы имела особое значение. Вертов не раз с благодарностью вспоминал об этом. В статье «Киноправда», например, опубликованной журналом «Советское кино» в 1934 году, он противопоставляет серьезность оценок «Правды», ее внимание к его творческим исканиям легковесным и, как это ни покажется странным, гораздо менее квалифицированным выступлениям по поводу его работ «Киногазеты» и некоторых других специальных кинематографических изданий 20-х годов.

Доброжелательная, последовательная и принципиальная критика фильмов, поддержка новаторских экспериментов режиссера, внимание к его труду, содержащиеся на страницах «Правды»,—все это было для Дзиги Вертова дорого как выражение передовой общественной мысли тех лет, как признание и одобрение того дела, которому он отдал всю свою жизнь.

С. ДРОБАШЕНКО

Теоретическое наследие Дзиги Вертова

История документального кино знает немало художников, чья деятельность была неустанным творческим трудом и выдающимся жизненным подвигом в искусстве.

Но вряд ли среди них можно назвать человека такой же яркой, целеустремленной, чистой и вместе с тем противоречивой, трудной творческой и жизненной судьбы, как Дзига Вертов.

Художник исключительного дарования, темперамента, эмоциональности, Вертов всю жизнь непримиримо боролся за правду в искусстве, за киноправду. Он видел ее для себя не в красочных декорациях павильонов, не в поисках искусного сплетения интриги драмы, не в блеске актерского мастерства. Декорациями его картин была подлинная действительность, актерами — его современники, реально окружавшие его люди.

Еще юношей, в самые ранние годы советского кино, он твердо избрал свой путь в искусстве. Этим путем было строгое следование кинодокументу — осмысленному, отобранному из многих других, опоэтизированному чувством, но всегда отражающему жизнь настоящую, показывающему ее такой, какой она представала перед «глазом» возведенного им в ранг волшебника киноаппарата.

Увлекающийся, экспансивный, резкий, исполненный кипящей жизненной энергии, Вертов, как никто другой, был сыном своего времени. Ни его фильмы, ни в еще большей мере его теоретические воззрения невозможно понять без учета того исторического фона, с которым крепчайшими нитями связана вся его работа в кино. Взгляды Вертова на специфику и задачи киноискусства сформировались в период слома старого

и мучительного рождения нового общества. Вертов принадлежал к той группе интеллигенции, которую возглавлял Маяковский и которая была наиболее «бунтарской» среди многочисленных художественных течений первых послереволюционных лет. И потому нередко случалось так, что, ломая казавшиеся нерушимыми традиции, экспериментируя и изобретая, он с той же страстностью и увлеченностью защищал взгляды, идеи и теории, которые были далеки от его же собственных целей и на поверку оказывались лишь пеной, накипью на поверхности грозно бурлящего котла эпохи. Крайности, преувеличения, молодой задор сочетались в его фильмах и теоретических статьях с пафосом первооткрывателя, дерзкого исследователя специфики нового искусства, изобретателя. Его работа была прежде всего л а б о р а т о р и е й к и н е м а т о г р а ф а.

Дзига Вертов (Денис Аркадьевич Вертов, 1896—1954) получил мировое признание как выдающийся режиссер, создатель нового жанра поэтического документального фильма, талантливейший мастер искусства образной публицистики. Имя Вертова стоит в одном ряду с именами крупнейших художников советского экрана С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко. Его знают тысячи людей в разных странах как автора смелых, необычных фильмов «Киноглаз», «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом», «Три песни о Ленине». Открытые им новаторские методы съемки и монтажа документального фильма оказали воздействие на все развитие мирового кинодокументализма.

И вместе с тем Вертов как теоретик киноискусства до сих пор почти неизвестен. По установившейся традиции, его наследие в этой области принято считать путаным, малозначительным. Выдвинутые им в 20-е годы фундаментальные теории кинодокументализма иногда расценивались как формалистические, подготовившие почву для всякого рода извращений в искусстве, хотя подлинное содержание их, в сущности, не раскрыто. Бытует мнение, что Вертов, практически применив новые поэтические конструкции документального фильма, не сумел осмыслить их или осмыслил неверно. Большинство исследователей склонны оценивать его как режиссера, чей творческий темперамент, чье мастерство шли впереди его мысли.

Подобные представления нельзя объяснить не чем иным, как только незнанием истинного существа дела. Причина тому — длительное замалчивание фильмов, статей да и самого имени Дзиги Вертова.

Вертов был не только новатором-кинорежиссером. Он был еще и выдающимся теоретиком киноискусства — мыслителем, философом, исследователем важнейших специфических свойств кино, создателем теоретических основ п о э т и к и документального фильма. Им написаны десятки серьезных работ, обобщающих его творческий опыт, выработана целостная концепция документализма. Заметки в его дневниках поражают верностью и глубиной. Теоретическое наследие Вертова — большой вклад в эстетику киноискусства. Изучение его необходимо для понимания исторического процесса развития кинематографа. Но одновременно оно сохраняет свою актуальность и до наших дней.

Первым программным выступлением Дзиги Вертова — острополемическим, восторженным, полным огромной веры в будущие возможности кино — был манифест «Мы» (1922).

Уже здесь Вертов четко намечает главную линию водораздела, пролегающего между новаторским, революционным и буржуазным, коммерческим кино. Расчеты дельцов и коммерсантов — этого «стада старьевщиков», торгующего тряпьем,— он противопоставляет «подлинному киночеству» — новому, рожденному революцией киноискусству, призванному активно вмешиваться в борьбу за справедливое переустройство жизни. Вертов утверждает, что революционное кино может решить эту задачу, лишь решительно отмежевавшись от старой кинематографии и одновременно взяв на вооружение все новейшие достижения в области киноязыка — специфической художественной формы фильма. Из «сладких объятий романса», из «отравы психологического романа», из «лап театра любовника» Вертов приглашает кинематографистов «в чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3+время)», на поиски своего материала, своего метра и ритма. «Каждый любящий свое искусство ищет сущности своей техники»,— пишет он. И далее: «Развинченным нервам кинематографии нужна суровая система точных движений».

Вместе с тем как в этой, так и в некоторых более поздних статьях («Киноки. Переворот», «Наша точка зрения» и другие), полемический пафос новатора и «разрушителя» приводит Дзигу Вертова к серьезным теоретическим ошибкам.

Недооценивая роль эстетического начала в искусстве, отрицая такие жанры кино, как психологическая драма, и абсолютизируя технические средства выразительности, он в манифесте «Мы» пишет: «Психологическое» мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной.

У нас нет основания в искусстве движения уделять главное внимание сегодняшнему человеку.

Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей.

Нам радость пляшущих пил на лесопилке понятнее и ближе радости человечьих танцулек».

Подобные декларации, столь характерные для стиля художественных манифестов тех лет, свойственны, однако, лишь раннему Вертову. Призыв «породниться с машиной», превознесение «машинного ритма» движения, «динамической геометрии», «поэзии рычагов, колес и стальных крыльев» — все это порождение влияний взглядов лефовцев (и, в частности, группы конструктивистов), к которым в начале 20-х годов примыкал художник. Это был и их язык, и их образ мыслей. Они нашли известное отражение в практической работе кинорежиссера, однако не играли в ней решающей роли. Вертов никогда в своих фильмах не исключал современного ему человека как объект съемки, никогда не уклонялся от изображения быта людей, от фиксации живой действительности. Наоборот, именно эти темы, эти мотивы с самого начала заняли главенствующее место в его творчестве.

●

Вся деятельность Вертова — поиск золота специфики киноискусства.

Он утверждал, что киноаппарат совершеннее человеческого зрения, что он орудие более точного восприятия мира и его нужно использовать полностью. На этой реальной, материалистической основе и родилась его знаменитая теория «киноглаза».

Вертов считает «киноглаз» определяющим новым принципом в эстетике документализма, помогающим видеть мир г л а з а м и х у д о ж н и к а.

Первое упоминание о «киноглазе» в работах кинорежиссера относится к 1923 году. В заметках «Киноки. Переворот», напечатанных журналом «ЛЕФ», Вертов пишет:

«Мы не возражаем против подкопа кинематографии под литературу, под театр, мы вполне сочувствуем использованию кино для всех отраслей науки, но мы определяем эти функции кино как побочные, как отходящие от него ответвления.

Основное и самое главное:

Киноощущение мира.

Исходным пунктом является:

Использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство».

Тогда, в момент изобретения, «киноглаз» понимался Вертовым еще в значительной степени упрощенно, односторонне. Режиссер чаще всего истолковывал его как «рапидный глаз» — ускоренную съемку жизненного события. Практически это было воплощено в съемке прыжка Вертова с верхушки грота во дворе одного из московских зданий. Быстрое вращение ручки киноаппарата позволило зафиксировать и как бы «растянуть во времени» при проекции пленки на экран смену чувств на лице прыгающего человека, «увидеть», «прочесть» его мысли.

В дальнейшем понятие «киноглаз» все более расширяется. Оно обогащается такими определениями, как «теория интервалов», «киноанализ», «теория относительности на экране», «негатив времени» (обратная съемка), такими съемочными методами и приемами, как мультипликация, микросъемка, рентгеносъемка, съемка движущейся камерой, управление киноаппаратами на расстоянии и т. д.

«Киноглаз» для Вертова, в сущности, никогда не был самоцелью. Как бы ни увлекался художник в отдельные периоды своего творчества экспериментами с камерой и пленкой, какое бы значение ни придавал выразительности, остроте съемок и монтажа, перед ним всегда стояла его главная жизненная задача, четко найденная, ясная для него цель. Этой целью было открытие правды факта действительности, п р а в д ы ж и з н и.

Уже в статье «Рождение киноглаза», датированной 1924 годом, Вертов пишет, что разные определения «киноглаза» не противоречили, а взаимно дополняли друг друга, так как под ним подразумевались «в с е кинocредства, в с е киноизобретения, в с е приемы и способы, которыми можно было бы вскрыть и показать п р а в д у.

Не «киноглаз» ради «киноглаза», а п р а в д а средствами и возможностями «киноглаза», то есть «киноправда».

Вся работа Вертова в кинематографе, все его искания были пронизаны пафосом борьбы за идейное содержание, политическую действенность кинодокумента, направлены к «раскрепощению зрения пролетариата», к «коммунистической расшифровке» мира. В борьбе за развитие советской кинопублицистики, писал Вертов, «мы резко и упорно подчеркивали и з о б р е т а т е л ь с к и й, п а т е т и ч е с к и - р е в о л ю ц и о н-

ный (и по форме и по содержанию) характер киноглазовских документальных фильмов. Мы говорили о наших документальных фильмах как о пафосе фактов, как об энтузиазме фактов. На нападения критиков по этому вопросу мы отвечали, что документальный фильм «киноглаза» — это не только документальный протокол, это революционный маяк на фоне театральных шаблонов мирового кинопроизводства» («Ответы на вопросы», 1930).

Сказанного достаточно, чтобы понять, насколько далеки от истины были те критики и исследователи кино, которые как в то время, так и позже усматривали в вертовском «киноглазе» трюкачество или оторванный от жизни формальный эксперимент.

С теорией «киноглаза» Вертов связывал и второе свое новаторское открытие — программу съемки «жизни врасплох».

До последнего времени принято считать, что этот метод означал случайную, бездумную и безыдейную фиксацию событий действительности, что он якобы ориентировал оператора на самотек, на отображение фактов безотносительно к их содержанию.

Такого рода взгляды порождены самым поверхностным знакомством с творческой лабораторией режиссера.

Раскрывая сущность своего метода, Вертов не раз говорил о том, что для успеха дела необходимо сочетание «раскрепощенного человеческого глаза» («киноглаза») и «стратегического мозга человека», направляющего его, что только в этом случае достигается положительный результат съемки: «необычайно свежее, а потому интересное представление даже о самых обыденных вещах». Он говорил о «киноке-пилоте» и «киноке-инженере», управляющем движениями киноаппарата в целях четкого выявления идейного содержания съемок. В докладной записке дирекции «Госкино» о съемке фильма «Киноглаз» Вертов от имени Совета Тройх (высшего органа «киноков») пишет: «Совет Троих, опираясь политически на коммунистическую программу, стремится внедрить в кино идеи ленинизма...» Здесь же он говорит об основном творческом принципе документального кино, полностью сохранившем свое значение до наших дней, подчеркивая, что все действующие лица фильма «продолжают делать в жизни то, что они делают обычно». Режиссер для Вертова — организатор съемочного процесса. «В путаницу жизни решительно входят: 1. киноглаз, оспаривающий зрительное представление о мире у человеческого глаза и предлагающий свое «вижу», и 2. кинок-монтажер, организующий впервые так увиденные минуты жизнестроения». «Киноки» будут «активнейшими участниками мирового переустройства»,—увлеченно декларирует Вертов. Их работа явится «барометром общего состояния народных масс...» (из программы «Киноглаз»).



Д. Вертов и Е. Свилова монтируют «Симфонию Донбасса, 1930

Мы намеренно дали здесь подборку некоторых (но далеко не всех!) документов, относящихся к 1923—1924 годам — периоду, когда режиссер еще только приступал к серьезным теоретическим обобщениям. Поздние высказывания Вертова по всем этим вопросам еще более реалистичны. Но, как нетрудно заметить, и в том, что приведено на этих страницах, содержится целостная, законченная и для того времени совершенно новая теория съемки документального фильма.

В 1929 году в одном из своих выступлений Дзига Вертов описывает случай, который позволяет нам уловить еще одну тонкую и немаловажную грань съемки «жизни врасплох».

Документалист вспоминает о том, как однажды в павильоне киностудии во время съемок какого-то игрового фильма ему удалось снять «врасплох» актрису, только что закончившую репетицию. Женщина целиком находилась под впечатлением сыгранного отрывка, она еще не успела выйти из образа, стать «сама собой». Вот этот-то переходный момент и удалось зафиксировать Вертову. И его съемка по глубине проникновения в человеческую психологию, по изображению правды его состояния, правды чувства оказалась лучшим из всего того, что было снято режиссером игрового фильма.

Снять «по-киноглазовски» подобные моменты, говорит Вертов,— значит показать «синхронность» или «асинхронность» актера и человека,



«Колыбельная»

совпадение или несовпадение слов и мыслей, то есть, иными словами, не выдавать игру на сцене за поведение в жизни и наоборот. «Полная ясность. Не Петров перед вами, а Иванов, играющий роль Петрова» (дневник за 1936 год).

Итак, в узком смысле программа съемки «жизни врасплох» означала для Вертова примерно то же, что мы сейчас называем репортажным методом.

Однако в более широком, философском истолковании эта программа знаменовала для режиссера гораздо большее. Как и «киноглаз», она была для него средством отображения жизни без маски, без игры, без фальши и лжи — в чем бы они ни проявлялись. Вертов воспринимал эту программу, как свой надежный творческий метод, как ясную целевую установку работы, как путь, ведущий его в мир обнаженной правды, который он, что бы с ним ни случалось в жизни, никогда не переставал искать.

●

Вертов ставит своей целью не только яснее увидеть с помощью «киноглаза» мир, но и организовать увиденное в образ. Мало снять куски правды, говорит он. Надо их еще так связать друг с другом, так «сорганизовать», чтобы и в целом получилась правда. И эта задача не менее, а, пожалуй, еще более трудная, чем съемка отдельных правдивых кадров.

Монтажная теория документального фильма — одно из самых ценных творческих открытий Вертова. Она, как и его общая теория, проходит определенную эволюцию. Суть этой эволюции — постепенное и все более четкое выявление смысловой нагрузки сочетаемых кадров, точнее говоря, идейности.

Первое упоминание о монтаже в теоретических работах режиссера встречается в манифесте «Мы». В те годы Вертов определяет кинохронику как «стремительный обзор расшифровываемых киноаппаратом зрительных событий», как куски «действительной энергии», «сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великим мастерством монтажа». Он находит общую формулу документального фильма: «Мы определяем киновещь двумя словами: монтажное «вижу».

В середине 20-х годов монтаж, как и все другие выразительные средства, становится для Вертова способом выражения «социальной воли», «социального зрения» масс, проводником идейного замысла режиссера. Он ставит своей целью систематическое исследование вещей, процессов. Предугадывая будущие многоплановые композиции в кино, сближая экран с «космической поэтикой» Маяковского, он смело заявлял: «Освобожденный от обязательства 16—17 снимков в секунду, освобожденный от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал». Если для Л. Кулешова и даже раннего С. Эйзенштейна монтаж был методом изложения событий на экране, то Вертов видел в нем способ выявления обобщающего поэтического смысла фактов. И мы можем только удивляться прозорливости этого художника, сорок лет назад сказавшего первые слова о том, что в полной мере открылось намного позже.

Вертов разрушил привычное единство места и времени хроникально-документального фильма, не дающее возможности показать эпоху во всем сложном переплетении идей, событий, конфликтов, человеческих судеб. Он сделал монтаж широким, емким, научился охватывать, сравнивать и объединять разделенные временем и расстоянием события, сводить разрозненные факты в группы, в содержательный комплекс явлений. Во многих его фильмах середины 20-х годов монтажная фраза нередко начинается в одном месте, в одно время, а заканчивается в другом месте, в другое время.

А ведь еще совсем недавно все это казалось не только дерзновенным, но и невозможным...

Вертов не только создал (и практически воплотил в фильмах) стройную монтажную теорию немой документальной картины. Им разработаны также и основные принципы звуко-зрительного монтажа, причем режиссер писал о звуке как о важном компоненте художественной

структуры фильма задолго до его практического внедрения в кино.

Первое упоминание об организации не только видимой, но и слышимой жизни встречается в его работе «Киноки. Переворот», относящейся к 1923 году. Вертов пишет:

«Еще раз условимся: глаз и ухо. Ухо не подсматривает, глаз не подслушивает.

Разделение функций.

Радиоухо — монтажное «слышу»

Киноглаз — монтажное «вижу».

Попытки монтажа с учетом «звучания» немых кадров были предприняты Вертовым в фильмах «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом». Режиссер создавал оригинальные контрапунктические конструкции изобразительного ряда, строил повествование на изобретательных монтажных повторах, метафорах, ассоциациях и т. д.

Но все это были опыты с имитацией звучаний. Впервые подлинные звуки жизни зрители услышали в 1931 году в фильме Вертова «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») — одном из выдающихся новаторских произведений советского звукового кино.

Записывая звук для этого фильма, съемочная группа Вертова не только впервые в практике мирового кино вышла с аппаратом на улицу, проникла в цехи индустриального предприятия, в шахты, но и заставила «ходить», «бегать» и громоздкий, весьма несовершенный тогда аппарат и микрофон. Вся работа по съемке этой картины была талантливым экспериментом, пророческим предвидением будущих могущественных возможностей телевизионного репортажа и современной «киноправды».

Важной вехой на пути дальнейшего развития принципов звуко-зрительного монтажа явилась для Вертова работа над фильмом «Три песни о Ленине». Сложная симфоническая партитура этого произведения — многообразная, яркая по богатству художественных оттенков, настроений, тончайшей смены эмоций — дала возможность режиссеру прийти к важному теоретическому выводу: «Если бы это зависело от меня, я писал бы подобные фильмы не словами, а сразу изображениями и звуками. Подобно тому как художник пишет картину не словами, а сразу карандашом или красками. Подобно тому как композитор пишет сонату не словами, а сразу нотами или звуками».

Монтаж документального фильма проходит через ряд этапов, цель его — извлечь художественные связи из фактов, не навязывая их последним. Этот путь труден, но неизбежен, подчеркивает



«Колыбельная»

Вертов. При этом речь идет не о грубом механическом перемещении кадров. «Речь идет о том, чтобы развернуть все богатство этого движения, исходя не из сочиненных абстракций, а из конкретных фактов. Речь идет об объединении всех получаемых на данную тему фактов в одно гармоническое целое».

Так на протяжении всего лишь одного десятилетия монтажная теория Вертова, непрерывно совершенствуясь, от простейшего представления о монтаже как об искусстве передачи движения приходит к пониманию монтажа как важнейшего средства создания единого, целостного во всех своих идеологических и художественных компонентах фильма.

●

Язык образов, ассоциаций, кинометафор, емких и лаконичных обобщений шел в середине 20-х годов на смену примитивному языку традиционного кинематографа. Это был способ выражения нового, рождающегося искусства, в значительной степени общий для актерского и поэтического документального кино. Им широко пользовались и Д. Вертов, и С. Эйзенштейн, и А. Довженко.

Кинематограф обрел новое чувство времени, новые способы организации пространства. Привычное единство времени и места действия было разрушено. На смену ему пришли вольное поэтическое повествование, острые монтажные сопоставления, кадры-ассоциации, кадры-символы. Фильм периода расцвета немого кино в своих лучших образцах отверг зрителя-обывателя, пас-

сивного созерцателя киноэкрана. Он стал предполагать зрителя думающего, обостренно чувствующего, творящего в своем воображении вместе с художником.

Ассоциативные монтажные столкновения кадров в «Стачке», подсказывающие зрителю острые политические оценки происходящего; «оживающие» гневные каменные львы в «Потемкине»; украинский дид, вылавливающий в «Звенигоре» «венок-судьбу», брошенный девушками много веков назад в реку; рабочий киевского арсенала, стоящий невредимым под пулями гайдамаков; сложные двойные и тройные экспозиции «Одиннадцатого»; монтажные фразы, преодолевающие пространство, сближающие века,— все это были явления одного порядка, одного стиля, одного образного языка. Во многих произведениях нового кино место «логической соединимости» кадров заняла эмоциональная достоверность монтажа. Кадры и эпизоды становились звеньями в цепи рассуждений автора картины, «опорными точками» развития его поэтического замысла. Как никогда раньше, в кинематографе на первый план вышли авторское «я» художника, особенности его индивидуальной творческой манеры, своеобразие его таланта.

В советское документальное кино многое из всего этого было внесено Дзигой Вертовым.

Документальное кино способно создавать обобщающие поэтические образы. Нашим современникам эта истина кажется бесспорной. Но сорок лет назад ее еще требовалось доказать.

Мы коснемся этого в связи с одной, на первый взгляд как будто бы и второстепенной, но весьма и весьма существенной проблемой — проблемой достоверности киноизображения. Создавая поэтический фильм, Вертов должен был решительным образом изменить привычное представление об эстетических признаках документальности натурно снятого кадра.

Убежденным противником расширительного истолкования документального кадра выступил в те годы В. Шкловский. Он утверждал, что хроникально-документальное кино должно давать факт, точно обозначенный, «подписанный». В статье «Куда шагает Дзига Вертов?» Шкловский писал: «Хроника нуждается в подписи, в датировке... Дзига Вертов режет хронику. Работа его в этом отношении не прогрессивна художественно... Я хочу знать номер того паровоза, который лежит на боку в картине Вертова...»

Против «субъективности» (то есть художественной трактовки) факта в документальном фильме активно (хоть и не очень аргументированно) высказывался в тот период и режиссер Л. Кулешов. В статье «Экран сегодня» он писал: «До сих пор в наших хрониках преобладал субъективно-художественный монтаж. Хроника монтировалась экспрессионистически. Монтаж не обслуживал материал с целью возможно лучшей его подачи, а был индивидуально-творческим моментом монтажера». Отсюда, по его мнению, шла «монтажная пестрота» фильма, возникали эффекты «чисто ритмического порядка» с ослабленным смысловым значением и т. д.

Вертовский метод поэтического кино родился из широкого, не связанного никакими условностями понимания достоверности документально снятого кадра. Иначе и не могло быть. Образный поэтический фильм не терпел «кинопротокола» — подчеркнутой конкретизации (а тем более — каталогизации) изображения. Наоборот, он требовал известной «изначальной» обобщенности кадров, наличия в них некоторых сходных признаков в художественной трактовки, которые позволили бы им «существовать» рядом друг с другом, органично входить в ту или иную монтажную фразу, сочетаться не только по смыслу, но и по единству стилистической манеры.

Вертов утверждал — и блистательно доказал в своих фильмах,— что художник способен создать в своих произведениях (и в том числе в документальных картинах) отнюдь не копию, а философское, поэтическое изображение мира. Он не видел противоречия между единичностью зафиксированного на пленке жизненного факта и его обобщенным художественным истолкованием. Он смело монтировал, сопоставлял и противопоставлял кинодокументы, разделенные временем и пространством, и в этом монтаже кадр не терял своих общественно-исторических, географических и иных признаков. Он особое внимание уделял той функции монтажа, при которой сцена, составленная из мозаики кадров, контрастных или однородных, обретала новое, обогащенное поэзией содержание.

В начале 30-х годов поэтический метод Вертова обогащается важным открытием. В 1931 году в фильме «Симфония Донбасса» наряду с индустриальными шумами он записывает несколько синхронных реплик рабочих, а два года спустя снимает первое в мире звуковое киноинтервью с одной из героинь Днепрогэса — бетонщицей Белик.

На первый взгляд может показаться, что подобные сцены были не органичным развитием «изобразительно-монтажного» поэтического фильма, а, наоборот, выражением его кризиса. Такая точка зрения не раз высказывалась советскими и зарубежными кинокритиками. Сторонни-

ки ее указывали на то, что синхронная запись речи нарушала ритм, стройность произведения, переводила обобщающее рассмотрение жизни в совершенно иную эстетическую концепцию, создавала как бы «паузу» в развитии поэтического повествования.

Сам Вертов не считал этого. Напротив, он отмечал художественное единство, преемственность звуковых интервью и кадров, добытых «киноглазом» в немых картинах, подчеркивал, что синтетические образы в его фильмах также были образами «живого человека» с той лишь разницей, что «роли» их создателей как бы распределялись между несколькими людьми. В статье «Хочу поделиться опытом» (1934), говоря о том, что одной из основных задач «киноглаза» было «научиться читать мысли людей», выявлять их чувства, ловить мгновения предельной искренности, Вертов пишет: «В этом отношении «Три песни о Ленине» дают такие образцы «неигры», как выступление ударницы Днепростроя, как колхозницу с орденом и других людей. Эти кадры живых людей перекликаются в нашей памяти с женой задохшегося сторожа из фильма «Жизнь врасплох», с детьми из «Человека с киноаппаратом», с молящимися из «Энтузиазма» и т. д.».

Вполне возможно, что, снимая первые интервью, Вертов делал это в значительной мере инстинктивно, случайно, лишь творческой интуицией ощущая недостаточность привычных средств для решения усложнившихся художественных задач. Синхронная запись речи, переключающая внимание зрителя с обобщенных синтетических образов на характер, судьбу отдельного человека, встречается в его фильмах середины 30-х годов в виде исключения. Режиссер вводил ее как выделенную крупным планом деталь, как убедительную подробность, частность, подтверждающую идею общего. Так было в его фильмах «Симфония Донбасса», «Три песни о Ленине», «Колыбельная».

Но в те же годы он задумывает ряд новаторских фильмов-очерков о живых людях, мечтает воплотить на экране «галерею портретов» его современников, целиком построенную на кинонаблюдении за человеком, на синхронных съемках.

Ни одному из этих замыслов не суждено было осуществиться: в те годы Вертов был уже лишен возможности творить в излюбленной, хорошо знакомой ему области. Кинематографическое руководство «доверяло» ему лишь редкие и совершенно чуждые его творческому темпераменту фильмы.

И потому с горечью, с болью читаешь теперь строки в его дневнике, где он пишет о том, что большая, неоправданная ложь таится в рассматривании его «сквозь очки времен «Человека с киноаппаратом», что если художник делал раньше большие поэтические обобщения, это не значит, будто остальные линии его развития должны быть пресечены. И так понятны его волнение, его обида, когда он узнает, например, что фильм о герое Отечественной войны Покрышкине, снять который он мечтал, поручили не ему, а другому документалисту:

«Выходит, что Вертов двадцать лет добивался права сделать документальный фильм о «живом человеке» и наконец добился — но не для себя, а для другого режиссера, который никогда и не думал об этом. В момент победного финиша подменили победителя. Человек со стороны открыл рот и скушал долгожданную тему. Не мужу, а гостю предоставлено право первой брачной ночи...»

●

Чем же объяснялись эти невзгоды в творческой (да и не только в творческой) жизни Вертова? Почему так тревожно, неспокойно сложилась его судьба? Какие причины привели к тому, что еще сравнительно молодой, полный сил художник всю вторую половину своей жизни фактически молчал?..

Читатель вправе спросить об этом, и мы обязаны ответить ему.

Терзаемый сомнениями, подобные вопросы нередко задавал себе и сам Вертов.

«Тебя не любят!» — сказал ему как-то в минуту откровенности один из руководящих деятелей кинематографии.

«Кто же это меня не любит?» — раздумывая над этой фразой, пишет в своем дневнике режиссер.

«Партия и правительство? Нет. Партия и правительство удостоили меня высокой награды. Пресса? Нет. Пресса, начиная от «Правды» и кончая газетами за Полярным кругом, удостоила меня высочайших отзывов.

Общественность? Нет. Общественность в лице ее лучших представителей — крупнейших писателей, рабочих коллективов, художников и т. д.— подняла на щит мою киноработу.

Кто же меня не любит?..»

Художник не нашел ответа на этот вопрос. Верней — не захотел ответить.

Но нашлись люди, его товарищи по профессии и критики его работ, которые решили эту проблему удивительно просто.

Вертов сам виноват во всем, сказали они. Никто ему ничего плохого не делал. Начиная со второй половины 30-х годов он обессилел, зашел в тупик. Он творчески оскудел.



Обложка книги, выходящей в издательстве «Искусство»

Нет, творческая энергия Дзиги Вертова не иссякала до последних мгновений его жизни. Неопровержимые доказательства этого — интереснейшие заявки и творческие планы, сохранившиеся в его архиве, его авторские режиссерские разработки фильмов (например, первоначальный вариант либретто картины «Тебе, фронт!», как небо от земли отличающийся от того, что было потом на экране), его замечательные рабочие тетради. И мы уверены: никто из тех, кто возьмет на себя труд ознакомиться со всем этим, не сможет, не покривив душой, поддержать фарисейскую версию о творческой неполноценности режиссера.

Вопрос, таким образом, снова остается без ответа.

Но ответ есть. И в общем его, конечно, можно найти в текстах записей самого Вертова. Художник в данном случае абсолютно объективен.

Внимательно вчитываясь в его дневники, мы видим, как постепенно туже и туже стягивалось вокруг него железное кольцо грубого административного нажима. Объявленный еще рапповцами «формалистом», обвиненный в «групповщине», «изоляции от общественности» (хотя он был насильственно изолирован от нее), вычеркнутый из истории кино, разобщенный со своими единомышленниками, Вертов все с большим и большим трудом пробивал себе дорогу к творческой работе. Вот несколько красноречивых цифр. С 1924 по 1930 год он снимал по большому, полнометражному фильму ежегодно. Затем — по одной картине в 1933 и 1936 годах. А потом и вообще наступила смерть прежнего Вертова.

Удивительней всего, хотя, может быть, и более всего трагичным было то, что многие кинорукоеодители, с которыми приходилось иметь дело Вертову, действительно искренне не понимали его. Они не понимали, почему он не хочет смириться, войти в предписанное русло, не понимали, куда и зачем рвется, себе во вред, его мятежная душа. Они не понимали и, пожимая плечами, клали под сукно его заявки, отклоняли его проекты творческой лаборатории, вмешивались в его работу, месяцами не выпускали на экран снятые им фильмы.

А художник в это время боролся с отчаянием, безнадежностью, с болью в душе. В изменившихся условиях жизни он чувствовал себя беспомощным... Он знал, чего он хочет, но осуществить это практически было свыше его сил...

Вертов никогда не противопоставлял себя и возглавляемую им группу «киноков» (существовавшую до начала 30-х годов) остальному отряду советских документалистов. Он видел среди своих товарищей по труду многих талантливых и честных людей и с уважением, с гордостью писал о них. Он верил в творческую силу революционной кинопублицистики, был убежден в конечной победе киноправды.

Но он никогда и ни за какие блага не мог примириться с «приобретателями», лицемерами и бюрократами, какие бы должности они ни занимали.

Вертов много раз настойчиво, упорно писал и говорил о том, что надо приложить все усилия, чтобы объяснить руководителям кинофабрик, что хорош не тот автор и не тот режиссер, который безоговорочно подчиняется устаревшим, стандартным принципам кинопроизводства. Согласие режиссера на любую работу должно не приветствоваться, а, наоборот, браться под подозрение. На примере Маяковского Вертов требовал показать, что даже самый талантливый художник может быть поставлен стандартными условиями вне кинопроизводства.

Но тенденция страсти разбивалась о холодную тенденцию предвзятости, расчета; тенденция, вы-

текающая из наблюдения жизни, поэтического чувства, убежденности, уступала место тенденции шаблона, схемы, которую прикладывали к окружающему — и отсекали все, что не было согласно с ней...

Обстоятельства такого рода и заставляли Вертова не раз с горечью повторять: дело не в таланте, а в том, кто руководит талантом.

В этом же и ответ на тот вопрос, который был нами поставлен выше...

●

Однажды Дзига Вертов записал в своем дневнике:

«Я всю жизнь строил паровоз, но не смог добиться широкой сети рельсов...»

Как всякий художник, Вертов страстно мечтал о том, чтобы его фильмы, теоретические выводы, статьи, открытые им методы работы получили бы широкий общественный отклик, распространение, двинули вперед то дело, которому он посвятил свою жизнь.

Теперь мы можем сказать: «паровоз», который строил — и построил — этот величайший энтузиаст документального кинематографа, вопреки тому, что казалось его создателю, преодолевает преграды, получает «широкую сеть рельсов» и идет по ней к победному финишу.

Вместе с Вертовым и Эсфирью Шуб, учась у этих разных мастеров, развивая их разные методы, выросла большая группа талантливых советских документалистов. В годы войны и в последующие годы советские мастера документального фильма — кинооператоры и режиссеры — доказали на деле, что новаторские традиции, принципиальность и мастерство Вертова принесли свои плоды, воплотившись в яркие, правдиво отразившие жизнь произведения. Открытые Вертовым новые принципы монтажа, съемка «живого человека», конструкция поэтического документального фильма, синхронное киноинтервью и многое другое давно уже распространились за границы государства и оказали огромное влияние на укрепление реалистических тенденций зарубежного кинематографа. Посеянное Вертовым дало такие крепкие и сильные всходы, которыми мог бы гордиться каждый сеятель, каждый художник, каждый человек.

Сказанное о Вертове хотелось бы закончить словами самого режиссера. Они прямо обращены к нам, его современникам и потомкам:

«Цени не приобретателей, а изобретателей. Помни о первой паровой машине, о первом поезде, о первом аэроплане.

Различай проходку подземного туннеля от приятной поездки в вагоне метро.

Противодействуй легкой наживе. Дай сеятелям пожать плоды своих трудов. Поощряй искусство смелых садовников, а не искусство срывающих яблоки».

Дзига Вертов не умер. Его творческое и теоретическое наследство, его великолепное искусство, его гражданское мужество и талант — с нами.

Они продолжают — и будут продолжать — свой путь «в незнаемое».

И. ТЕЛЬМАН

Гуля Королева — киноактриса, боец

Каждый, кому довелось побывать на студии «Ленфильм» в дни празднования двадцатилетия Победы над фашизмом, помнит, конечно, установленный в холле стенд, посвященный ленинградским кинематографистам — участникам Великой Отечественной войны.

В центре стенда была фотокопия заявления известного режиссера Евгения Червякова, поданного директору «Ленфильма» в те дни, когда студия эвакуировалась в тыл.

«Хочу остаться в городе Ленина, чтобы защищать его любыми средствами. 23.VIII—41 года».

Автор выдающихся фильмов «Девушка с далекой реки», «Мой сын», «Заключенные», создатель на экране образа А. С. Пушкина остался в родном городе, вступил в ряды Советской Армии и погиб в бою, как солдат, защищая Ленинград.

На торжественно открытой в Центральном Доме кино доске памяти кинематографистам, отдавшим жизнь за Родину, высечено имя режиссера Евгения Червякова. Но сколько имен кинематографистов, отдавших жизнь за Родину в дни Отечественной войны, не досчитываемся в этом списке, озаглавленном: «Киноработники фронтовых съемочных групп, погибшие во время Великой Отечественной войны 1941—1945 годов». Здесь воздали честь главным образом операторам-документалистам. И по заслугам. Они вели себя геройски.

Но наш святой долг вспомнить и о тех деятелях кино, кто сражался с врагом не только в составе фронтовых съемочных групп, а и в рядах действующей армии. Тех, кто, как профессор ВГИКа Н. Иезуитов, ушли в народное ополчение в дни решающих боев под Москвой, тех, кто боролся с фашистами в неимоверно тяжких условиях ленинградской блокады. Тех, кто, как Гуля Королева, девочкой сыгравшая главные роли в фильмах «Дочь партизана» и «Я люблю», пал в боях за Сталинград, обессмертив свое имя.

Вскоре после окончания войны вышла книга детской писательницы Е. Ильиной «Четвертая высота», посвященная Гуле Королевой. Очерк писателя И. Тельмана, который мы публикуем,— результат новых изысканий, встреч с людьми, знавшими бойца и киноактрису Марионеллу (Гулю) Королеву.

...Мы, советские люди, сражаемся не за маленькое место под солнцем, а за все солнце...
Гуля Королева

Между Доном и Волгой — недалеко от деревушки Паншино — стоит высокий курган. Много веков этот курган был безымянным. Во время битвы на Волге, когда началось окружение армии Паулюса, он вошел в приказы и сводки как высота 56,8. Тут были тяжелые сражения.

С той поры степной курган получил имя героини, которая повела бойцов на штурм высоты и, проявив чудеса храбрости, пала здесь в бою. Ее могила недалеко от кургана, на окраине Паншино.

За много сотен километров от Волги — на черноморском берегу, в Артеке, — стоит камень Славы, на котором тоже записана ее фамилия, ставшая легендарной.

А в Киеве, где она жила, росла и мужала, есть улица Марионеллы Королевой... Это ее полное имя. Но с детства все звали ее так, как называла ее мать, — Гуля.

ЗАПИСНАЯ КНИЖКА ГУЛИ

Мы долго искали школьные тетради Гули, а нашли только ее старую записную книжку.

Здесь много адресов и фамилий французов, поляков, индусов, негров. В Артеке, в интернациональном детском доме, Гуля подружилась с детьми зарубежных пролетариев, коммунистов, погибших в борьбе за свободу.

Юная парижанка Ляркад — ее давняя приятельница, и через Гулю весь класс

переписывается с детьми рабочей окраины Парижа.

Потом Марионелла сама стала вожатой в украинском лагере для сыновей и дочерей героических испанских республиканцев. У маленьких мадридцев она переняла революционные, антифашистские мелодии, а их научила петь украинские песни...

Гуля увлекается музыкой, книгами и спортом.

Нетрудно понять, как в ее записной книжке появились номера телефонов стадиона, бассейна, спортивного зала. Ведь Королева — одна из лучших юных спортсменок Киева.

Занимается гимнастикой. Играет в теннис и бегает на коньках. Побеждает в заплывах, соревнованиях прыгунов. Она в первой паре рекордсменов Украины по гребле.

А почему в ее блокнот записаны телефоны киевского зоопарка и ветеринарной лечебницы?

«Я старая юннатка и очень люблю всякое зверье, от ежиков до слонов», — написала она в ответ на одно письмо зрителей.

Отправившись по следам Гулиной записной книжки, мы разыскали некоторых ее учителей, старых школьных товарищей. Они говорят:

— Гуля далеко не всегда была в списках отличниц. Заботилась не об отметках, а о знаниях.

И читала серьезно и много.

Из Пушкина, Шевченко и Маяковского знала на память тысячи и тысячи строк.

Училась, читала и много думала. Ее любимые слова: надо подумать.

ВСАДНИЦА НА БЕЛОМ КОНЕ

Тридцать лет назад на афишах, расклеенных по улицам советских городов, появилась юная всадница на белом коне.

Через несколько месяцев, словно съехав с афиш и экранов прямо на Крещатик, она возглавила праздничную колонну киевских пионеров и школьников.

Это была Гуля Королева в роли дочери партизана.

В кино она снималась с детства.

Тогда готовили кинофильм «Каштанка» по Чехову. Нужна была девочка для съемок в эпизодах, когда бедная Каштанка теряет хозяина на Трубном рынке, где продают рыб, птиц и всякое зверье.



Гуля Королева

Режиссеры долго искали исполнительницу. И выбрали Гулю. Ей было три года.

За первой ролью — вторая.

В кинокартине «Бабы рязанские» Гуля так сыграла самую младшую из «рязанских баб», что постановщики, подарив ей кадры из фильма, написали: «Талантливейшей актрисе от благодарных режиссеров...»

С обложки журнала «О наших детях», который в 20-е годы редактировала Надежда Константиновна Крупская, из огромной буквы «О» на читателя лукаво глядела маленькая героиня «Баб рязанских». А ее исполнительница тем временем охотилась на бабочек, собирала цветы и лечила куклу.

Когда Гуле поручили заглавную роль в картине «Дочь партизана», ей шел двенадцатый год.

— Я все чаще забываю, что я Гуля Королева. И начинаю думать и переживать так, как думает и переживает моя Василинка.

Отец и мать Василинки — из тех солдат Октября, которые сражались за Советскую власть в первых партизанских отрядах. Мать погибла от вражеской руки, защищая революцию.

Живет Василинка в селе на Украине. Это бурные и нелегкие 30-е годы. Идет коллективизация. Пионеры в самом вихре событий, и Василинка — надежная помощница отцу — организатору первого колхоза.

Столкнувшись с кулачьем, партизанская дочь не побоялась ни опасности, ни врагов, загнавших в болото всех колхозных лошадей. Василинка спасла их и верхом на коне возвращается в село...

Сыграть Василинку оказалось делом нелегким. Но Гулино проникновение в образ было поразительным, а работала она с необыкновенным упорством и трудолюбием.

— Мою лошадь зовут Сивко. Доброе, но упрямое создание. Учусь верховой езде, в седле и без седла, галопом и шагом...

Гуля стала так ездить, словно всю жизнь провела в седле.

Обложка журнала



По ходу действия юной всаднице приходилось преодолевать всякие препятствия, а Сивко повел себя весьма капризно, и как с ним ни бились, ничего не получалось.

— Придется отложить съемку, — сказали режиссеры.

— Нет, выйдет, — крикнула Гуля. — Я добьюсь.

И, уцепившись за гриву лошади и несясь во весь опор, она заставила Сивко взять барьеры.

Наконец бесстрашная Василинка начала свой путь по экранам городов и сел. В Киеве фильм демонстрировался одновременно в девяти кинотеатрах. Василинку полюбили и юные и взрослые кинозрители.

Пионерке Королевой слали письма со всех концов страны.

Писал боец из Особой Дальневосточной армии:

«Дорогая, уважаемая Гуля!

С большим волнением смотрел я картину, в которой Вы играете. Смотрел и вспоминал родного брата. Его убили кулаки.

Скоро я возвращаюсь в свой колхоз под Воронежем. Приезжайте, все покажу Вам.

А пока до свидания и желаю Вам хорошо учиться...»

С юга, с Черноморского побережья, писала пионерка:

«Гуля! Я считаю, что ваша картина о классовой борьбе в деревне. Правильно я поняла? Я из шестого класса.

Гуля, часто думаю о тебе. Может быть, скоро встретимся или увижу тебя в новой картине.

Напиши мне: трудно ли сниматься в кино и как у тебя дела в школе?..»

Эти два вопроса Гуле часто задавали — и в письмах и во время встреч с юными зрителями.

— Сниматься интересно, только трудно стоять, не двигаясь, перед камерой, когда тебя мухи кусают за ноги.

Непосредственность Гулиного ответа вызывала улыбки. А разговор принимал серьезный оборот. И вопросы требовали ответов прямых и точных.

— Какие у тебя отметки? И не имеешь ли ты неприятностей в школе из-за своих киноdел?

— «Удовлетворительно» — нет. И «неудовлетворительно» тоже нет. Только «хорошо» и «очень хорошо».

Но как трудно сниматься и учиться.

Нелегко давалась и борьба с самой собой, предстояло выработать настоящий характер. «Партизанская дочь» даже задумывала поступить в военную школу, чтобы закалить свою волю.

Успех Василинки, аршинные афиши, портреты в газетах, сотни писем, кинофестивали и встречи со зрителями не вскружили Гуле голову.

Среди рецензий, очерков, статей, посвященных талантливой юной актрисе, пусть не затеряется одна маленькая заметка, которую мы нашли в ее киноальбоме.

Тридцать лет назад она была напечатана в газете «На зміну» и подписана: «Пионерка Гуля Королева».

«Готовясь к картине и снимаясь, я многое узнала о битвах за революцию. Своей Василинкой я хотела сказать, что советские ребята бесконечно преданы Советской власти».

Мы узнаем в Гуле черты пионерского племени, веселого и беспокойного, неутомимого и деятельного, которое много училось и работало, садило деревья и выращивало молодняк, собирало металлолом и охраняло урожай, переписывалось со всем миром и задумывалось над его судьбой.

Когда в Ленинском райкоме Киева Гулю принимали в комсомол, десять пар юных глаз внимательно и по-дружески смотрели на нее.

— Кажется, все ясно. Есть еще вопросы к Королевой?

— У меня.

— Спрашивай.

— В кино отважной дочкой партизана мы тебя видели. Ну а если завтра нужно будет свершить что-нибудь особенное, проявить смелость, волю... Ты сможешь?

— Постараюсь.

Тем временем как «Дочь партизана» путешествовала по всей стране, Гуля снималась в новых фильмах.

В комедийном «Солнечном маскараде» она сыграла одновременно две роли — парня и девочки.

А впереди ее ждала большая и трудная роль Варьки. Режиссер Л. Луков предложил Гуле сниматься в картине «Я люблю». Это фильм о старом Донбассе, о бедах и горе былой шахтерской жизни.

В сердце Гули глубоко запали рассказы бывалых людей о Донбассе нищих поселков— «собачевок», о шахтерах, которые запрягались в салазки и, словно кроты, прогрызали угольный пласт.



Гуля Королева — пионерка

Варька — внучка Никанора.

Потомственный хлебороб, много лет проработавший на чужой ниве, он пришел в Донбасс попытать счастье под землей. Искал лучшую долю, а нашел смерть.

За лишний пятак Никанор согласился работать в опасном пятнадцатом забое. И вот уж его несут на угольных носилках, покрытых брезентом.

Варька стоит у тела деда Никанора, и горячие слезы капают на глубокие морщины, которые жизнь так густо посеяла на старом шахтерском лице.

После съемок этих эпизодов актер Чистяков, исполнявший роль шахтера Никанора, спрашивал:

—Гуля, милая, откуда у тебя такая правда и сила переживаний?

Знаете, мне казалось, будто я в самом деле умер. Лежу и чувствую, как падают настоящие Гулины слезы. У меня от страха даже волосы на голове зашевелились.

Среди участников этой картины были такие большие мастера, как В. Гардин, Н. Ужвий.

—Из впечатлений, которые у меня остались от съемок картины «Я люблю», пожалуй, наиболее яркие связаны с Гулей Королевой,— вспоминает Н. М. Ужвий. — С первых съемок меня взволновали простота, серьезность и глубина Гулиной игры.

Когда я посмотрела уже готовую картину, решила: это вырастает большая актриса.

РАЗГОВОР С ВОЕНКОМОМ

Давно отзвенел для Гули последний школьный звонок.

Идет весна 1941 года... Королева — киноактриса и студентка. В новом фильме ей предстоит сыграть роль молодой героини гражданской войны.

До съемок еще далеко, а экзамены уже сданы, и завтра — в воскресенье — два заядлых спортсмена — Гуля с мужем — отправятся на праздник открытия нового стадиона.

Начало в три.

Но открытие стадиона не состоялось.

В этот день утром на Киев упали первые фашистские бомбы...

Тревожное и грозное слово «война» ворвалось в город, в его мирные дома и улицы.

На сборном пункте военкомата Гуля прощалась с мужем. Если бы не одно обстоятельство, они б ушли на фронт вместе. Но Гуля ждала рождения ребенка.

Фронт быстро приближался к Киеву. В военных сводках уже назывались Бровары, Дарница, Голосеево.

Тяжелое известие об оставлении Киева пришло к Гуле в Уфу.

Гулиному сынишке Ежику еще не было двух месяцев, когда Королева явилась в военкомат.

Первый разговор с военкомом.

— Я спортсменка, стрелок, наездница...

— У вас на руках ребенок...

— Но ведь родина в опасности.

Королеву послали работать в госпиталь. С утра до поздней ночи она занята в операционной, в палатах. И при этом талантливая актриса, ставшая медсестрой, еще успевает выступать с концертами. Ее прекрасно слушают, горячо провожают. Только думы Королевой о другом.

Она видит, как выздоравливающие раненые молча и долго стоят у карты Родины. Она знает, о чем их тревоги. На фронтах труднейшее положение.

И ни днем, ни ночью, ни в палате у постели раненого, ни дома у колыбели сына Гулю не оставляет мысль...

— Твое место только на передовой. Но Ежик еще совсем мал?!.. Однако завтра может быть уже поздно... Во имя сына это нужно сделать именно теперь.

«Военному комиссару города.

Я вижу весь смысл своей жизни в том, чтобы немедленно отправиться на защиту Советского Отечества, на защиту своего сына.

Прошу послать меня на фронт. Я готова отдать свою жизнь, только бы жила Советская власть и счастливыми росли наши дети.

Марионелла Королева».

Военком, старый солдат, провоевавший всю гражданскую, колебался.

Королева настаивала. Разве вся ее жизнь не была подготовкой к большим испытаниям.

Военком узнавал повзрослевшую дочь партизана, которую когда-то видел в кино.

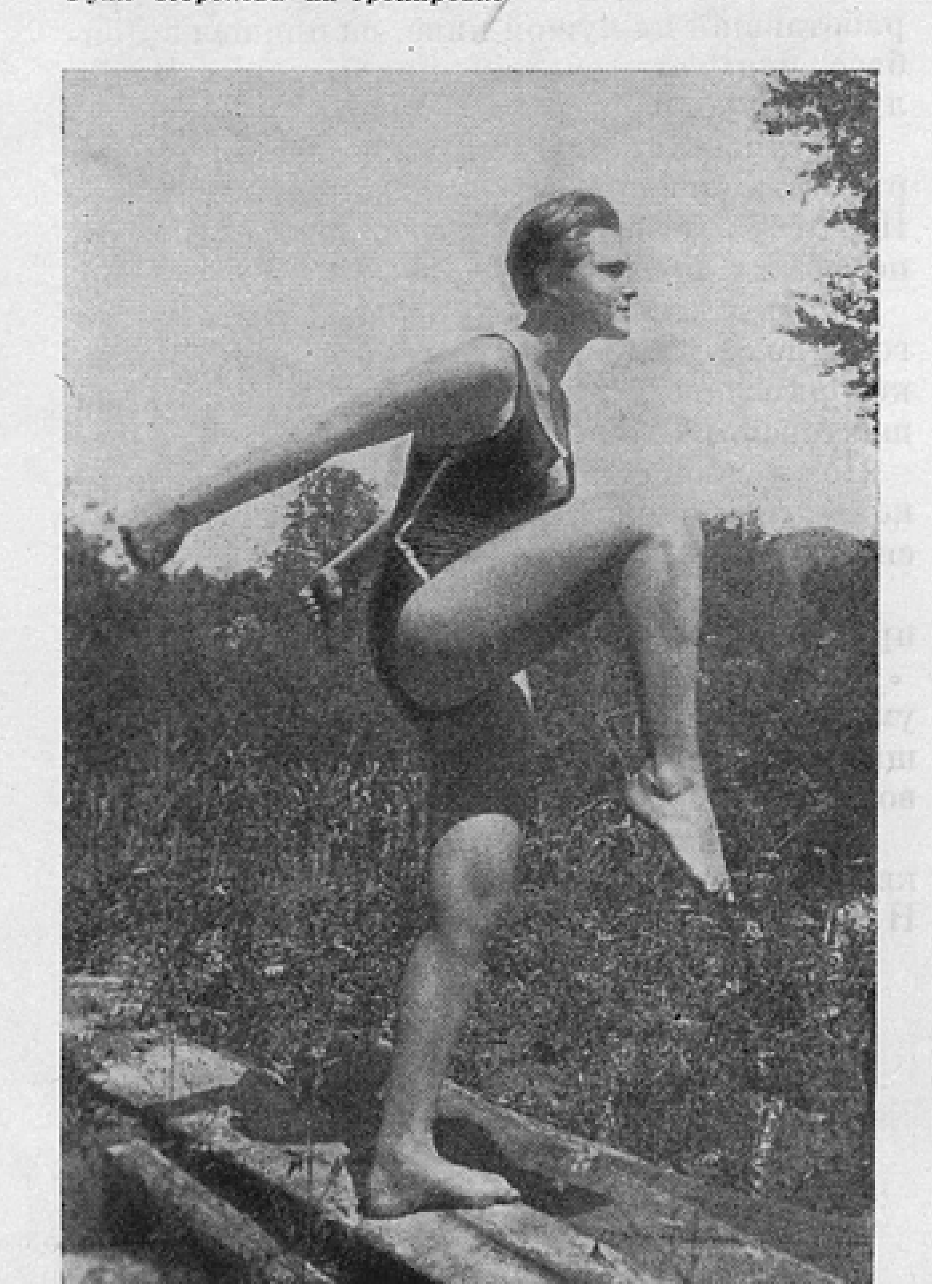
Возвратившись из военкомата, Гуля сказала:

— Дорогие, будем прощаться... Меня взяли в армию.

Она обняла Ежика, расцеловала мать, отчима. И уже на пороге, в последний раз обернувшись, уронила слезу.

Это было в мае 1942 года.

Гуля Королева на тренировке



Военный эшелон мчит почти без остановок, а за окошками теплушек поля, вспаханные не плугами, а бомбами, и деревья, иссеченные пулями, и руины городов, железнодорожных станций, и черные скелеты обгоревших зданий.

Актриса Королева вступила добровольцем в 214-ю стрелковую дивизию, прикомандирована к агитбригаде и едет на фронт.

Дома с волнением ждут, когда постучит в дверь почтальон...

...Мои дорогие!

Как вы там? Как Ежик? Крепко, крепко обнимите его и поцелуйте за меня.

Ехали мы хорошо... Настроение у всех бодрое.

...Я случайно слышала однажды разговор бойца, стоявшего на посту, со своей винтовкой. Как чудесно он с ней разговаривал. Называл самыми ласковыми, какие только можно придумать, словами... Хочется скорее на передовую, чтобы гнать, гнать этих фашистских гадов. Здесь есть села, вернее, места, где были села. От домов остались только трубы. А сколько искалеченных детей.

Мы спросим с гитлеровских мерзавцев за каждую каплю народной крови.

Одна мысль у всех: скорее в бой...

...С нетерпением ждали первого боя.

«И грянул бой...»

Нет, не будучи в боях, не испытав на собственных плечах всех трудностей, невозможно прочувствовать до конца радость победы.

Когда бойцы идут в атаку, когда раскатами гремит «ура» — не знаешь, не помнишь ничего. Перед тобой только поле боя, и ты следишь, следишь за каждой точечкой в бесконечной степи... Там кто-то упал — посылаешь санитара или сама летишь, будто на крыльях. И ни свист пуль, ни завывание мин не в силах тебя остановить — тело становится каким-то невесомым.

...О чем вам написать? Хочется все рассказать. Деремся мы здорово. Я все время на передовой. Подбираю раненых. А в часы затишья читаю бойцам — и стихи и прозу. Еще надо бы написать товарищу военкому, который в меня поверил и послал на фронт, да приходится кончать, потому что кричат: «Воздух!» Сейчас гад начнет обстреливать...

«В ОГНЕ НЕ ГОРИТ И В ВОДЕ НЕ ТОНЕТ»

В те дни, когда «Дочь партизана» появилась на экранах, комсомолец из Сум прислал письмо, которое было опубликовано в «Известиях».

«Дорогая Гуля! Ты очень хорошо и правдиво изобразила героическую Василинку. У нас в городе все так считают.

Очень рад за тебя, желаю вырасти настоящим, мужественным человеком...»



Гуля Королева в роли Василинки («Дочь партизана»)

И вот спустя почти четверть века из тех же Сум приходит в Киев письмо.

«...Пишет вам пионерка Мария Бородкина.

Мой отец сражался на фронте в пехоте и многое мне рассказывал.

От него я слыхала, что у них в дивизии была необыкновенно смелая девушка.

Отец говорил, что она спасла ему жизнь. Фамилии девушки он не знал, только помнил, что о ней говорили: «та, которая в воде не тонет и в огне не горит...»

Мы еще вернемся к этому письму...

Летом сорок второго года Гулина дивизия вела тяжелые бои в обожженной солнцем и пропахшей полынью донской степи.

Королева отпросилась из агитбригады на передовую, раздобыла коня и стала разведчицей, пулеметчицей и санинструктором 780-го стрелкового полка.

В боях человека быстро узнают. За ум, отчаянную смелость и неунывающий характер Галю полюбил весь полк.

— Смотрите, как враги будут удирать от меня,— не раз кричала она наступающим и летела на своем коне под свист снарядов, грохот мин и жужжание пуль.

В донских окопах и траншеях о ней родились легенды, в которых правды было больше, чем домысла.

...В огне не горит...

Рассказывали, как Королева повела бойцов в атаку.



Гуля Королева в роли Варьки («Я люблю»)

— За нашего командира!— крикнула она увидя, что убит ротный. Королева прыгнула на бруствер окопа и бросилась вперед. Под ногами у нее разбилась бутылка с горючей смесью. Марионеллу охватило пламя, и она, срывая с себя одежду, бежала вперед и вперед.

Тогда о ней песню сложили:

Девушка-пламя
Путь осветила,
Огненный птицей
Летела в бой.

Сама же Гуля писала домой так, словно ничего особенного и не было:

...Обжигая руки, я кое-как стянула с себя горящие сапоги, гимнастерку и затоптала. И когда ко мне подбежали саперы с лопатами, чтобы засыпать меня землей (иначе затушить горящую жидкость трудно), я уже натягивала на себя одежду, а вот сапоги никак не могла надеть — скорежились, пропали совсем. Так и пошла дальше босиком, прихрамывая на обе ноги. И только после боя сделала себе перевязку. Вот и все...

...Вот уже два месяца, как наш полк ведет трудные бои за Дон... Бьемся отчаянно. Я все время на передовой с бойцами. Не раз была во всяких переделках, на волосок от смерти. Но, как говорят, смелый умирает один раз, а трус много раз...

...Бились мы за один хуторок... Крепко там немец засел. Пошла я вытаскивать раненого. Он лежал около самых немецких окопов. Гитлеровцы меня заметили, решили взять живой. ...Позади меня огневую пулеметную завесу дали... Что делать? Назад ползти поздно. Впереди — раненый. А немцы берут в кольцо. Взяла я в руки гранату. Решила — подпущу фашистов и гранатами закидаю... Уж если пропадать, так хоть побольше их перебью... Вдруг слышу: «Хлопцы, Гуля погибает!»

Наблюдатель из окопа заметил, что Гулины дела плохи и поднял товарищей на выручку.

Фронтовая легенда о девушке, которая в воде не тонет, тоже опирается на факты.

Однако сначала вернемся к письму пионерки Бородкиной из города Сум.

«...Однажды я принесла домой книгу о Гуле Королевой. Отец стал ее листать, рассматривать фотографии. И вдруг я вижу, как он изменился в лице, а на глазах у него появились слезы. Отец узнал в Гуле Королевой ту самую девушку, которая спасла его и еще многих тяжело раненных в бою на донском берегу.

Взвалив отца на плечи, она переплыла с ним реку...»

Идя по следам письма девочки, мы находим важные свидетельства, документы.

В приказе командира 214-й стрелковой дивизии сказано, что на донском берегу Гуля Королева спасла 60 тяжело раненных бойцов и командиров.

Это было холодной осенней ночью сорок второго года.

Фашисты весь день вели усиленное наступление, и им удалось прижать 780-й полк к скалистому западному берегу Дона.

Под артиллерийским огнем Гуля много раз сносила раненых с крутого берега и вплавь по воде, бурлящей от пуль и осколков, перетаскивала их на восточный берег. Рядом плыл Гулин конь Ока.

Вероятно, еще никогда в жизни Королева так высоко не ценила свое звание чемпионки Киева по плаванию.

Легенды о Гуле Королевой, родившись на Дону, пойдут по советским фронтам, по стране, по миру. Спустя годы в освобожденном Париже на рабочем митинге пламенный оратор будет рассказывать о советской девушке-воине, которая, сражаясь за свой Киев и за Париж, словно живой факел неслась впереди наступающих рот.

Восхищенные французы будут аплодировать, бросать в воздух береты, кричать «ура» в честь советской героини.

МЕЖДУ ДОНОМ И ВОЛГОЙ

Всю осень сорок второго года Королева была в боях между Доном и Волгой.

Она разведчица, со взводом бойцов прорывается через фронтовую линию добывать языка...

...Недавно снова ходила в разведку. А местность для действий здесь неудобная — степь да степь. Нигде не укроешься. Ни кустика тебе, ни деревца. Окружили нас немецкие автоматчики. Но нам удалось выбраться, а мне вынести раненого...

...У меня пока ничего нового. Идут бои за каждый клочок советской земли.

Часто перечитываю ваши открытки и письма. После этого хорошо на душе, но вот как подумаю о Ежике, становится грустно-грустно...

Его каракули на листочке обрадовали меня. Скорее бы получить фотокарточку Ежика.

Посылаю вам свою физиономию. Только вы не пугайтесь. Ей-богу, я не такая страшная. Просто снимок сделан после очень трудного боя.

Месяц на фронте приравнивается трем годам жизни в тылу. Значит, если я приехала на фронт почти девчонкой, то скоро мне будет тридцать с гаком. Не беда, что выгляжу теперь старше своих лет.

Скорее бы разгромить врага — тогда все мы помолодеем...

Можешь поздравить — меня приняли кандидатом в члены партии. Боевую характеристику дали хорошую. Я очень люблю свой полк, и куда б ни пришла, бойцы, командиры встречают меня тепло, искренне, с любовью. И разлука со своим полком была бы для меня большой трагедией...

Всюду у Гули были друзья, и каждый знал, что для товарища она жизни в бою не пожалеет.

О ней писали: «самый храбрый человек в дивизии». А бойцы говорили просто «наша Гуля».

С песней она появлялась в блиндаже, в окопе. И, радуясь приходу Гули, улыбались бывалый воин, уже не раз видевший Королеву в бою, и солдат из пополнения, который еще только слыхал о ней от ветеранов полка. И вот уже есть для Гули кружка чая, и каждый готов отдать ей свою плащпалатку, шинель, потому что на рассвете, когда брали «языка», был дождь и разведчики промокли до нитки.

Гулю просят петь. С песней и автоматом она никогда не разлучается. С песней ходила в наступление. Над траншеей рвутся снаряды, но слышен Гулин голос. В самую трудную минуту, когда на грузовик, в котором она везла раненых с передовой, налетел фашистский самолет, Королева тоже запела: «Пой гармоника фашисту назло».

Гулин полк, как и весь фронт, живет думой о городе на Волге, где уже давно нет ни одной улицы, целого дома и который сто дней стоит, как большевистская крепость.

Сознание этого наполняет сердце Марионеллы, ее однополчан большим и гордым чувством.

«Завтра наши пойдут ставить знамя под самым носом у немцев, а я тоже обязательно пойду...»

Холодным ноябрьским вечером вместе с несколькими смельчаками Королева ползет в сторону фашистских окопов. Огромное красное знамя, которое они с друзьями водрузили на подбитом фашистском танке, утром увидит вся передовая — и свои и враги.

На листке календаря в этот день написано — седьмое число.

В чудом уцелевшей хатенке на окраине хутора Паншино Гуля с друзьями отпразднует двадцать пятую годовщину великой революции.

Какие ж твои думы, Гуля, и что у тебя на сердце?

Вспоминает Гулина подруга Люда Никитина:

—О многом мы тогда с Гулей переговорили. И о жизни, и о любви, о товарищах, о родных, близких. В этот вечер были немного грустные. Ведь понимали, что жаркие бои будут. Знали, что будут жертвы. И хорошо знали, что в новых боях мы не струсим, как не струсили раньше.

Марионелла Королева в годы войны





Боец Марионелла Королева

Говорили и о том, что если убьют, куда, кому что написать и сказать.

Поздно ночью расстались. Какая красивая была ночь! Все бело кругом от инея. Ночь морозная, звездная и почему-то совершенно тихая. Даже не было слышно перестрелки, как будто и войны не было.

— Гулька, милая, как хорошо, как хочется жить! — невольно вырвалось у меня.

— Да, жить хочется, как хороша жизнь... Только вот фашист подлый.

А жить хотелось, очень хотелось жить. Ну как не хотеть, когда тебе 18—20 лет. Так мы с Гулей разошлись. А потом началась подготовка...

214-я дивизия занимала позиции северо-западнее Сталинграда.

На рассвете 22 ноября она должна была начать наступление в направлении хутора Вертячего. Ей приказано вместе с другими частями прорываться на соединение с дивизиями, наступавшими с юго-запада. Железное кольцо на шее 22 гитлеровских дивизий в районе Сталинграда должно быть затянуто.

В Гулином полку заканчивались последние приготовления. Королева вызвалась идти в наступление со штурмующим батальоном. И ей разрешили.

Ночью в степной балке, которая искрилась инеем, был короткий батальонный митинг. Выступала и Королева.

Она сказала:

— Жить это еще не все. Надо быть человеком, гражданином. Великим гражданином. И чувствовать в этот момент не камень на сердце, а крылья за спиной. Под стенами Сталинграда, в этой покрытой снегом донской степи, мы, советские люди, бьемся не за маленькое место под солнцем, а за все солнце, чтобы завоевать победу и отстоять счастье Родины.

Из Паншино в Вертячий степью бежала дорога, над которой высится курган...

Место гибели М. Королевой



Высота 56,8...

Она в руках врага. И она — ключ к прорыву немецких позиций, сильно укрепленных в летние месяцы.

Первому батальону 780-го полка приказано взять высоту 56,8.

На рассвете комбат Иван Плотников повел штурмовую группу, в девять часов она прорвалась на высоту. Вражеские артиллерийские и минометные батареи поставили вокруг стену плотного огня, чтобы отрезать путь подкреплениям.

Фашисты цепь за цепью атаковали Плотникова. В строю оставалось немного людей. Они отбивались гранатами, потом врукопашную, даже саперные лопатки пошли в ход. Положение было критическим.

На помощь сквозь стену огня пробирался отряд, с которым шла Гуля Королева.

Вероятно, не было и метра земли, который не простреливался бы. Из-за разрывов и земляных смерчей, поднимавшихся то здесь, то там, день казался черным до темноты. Из двадцати человек на высоту пришло только шестеро.

Вместе с ними гарнизон кургана составил два отделения.

Гуля, подобрав и быстро перевязав всех раненых, залегла в боевой цепи. В руках у нее автомат и гранаты.

Давно потерян счет немецким контратакам.

Комбат Плотников убит, убит и Гулин взводный командир. Королевой уже дважды пришлось самой себе делать перевязку.

Гитлеровцы несколькими группами, человек по шестьдесят в каждой, пошли в психическую атаку.

У смертельно раненного пулеметчика Грищенко Гуля взяла еще теплые ручки пулемета и, пока хватило диска, вела огонь. Еще одна атака гитлеровцев отбита.

Нечеловеческое напряжение и усталость валили людей на землю. Бой продолжался уже много часов.

Гуля переползала из окопа в окоп и говорила:

—Ничего, ничего, смотри, я женщина и держусь.

Раненый, добравшийся до КП полка, передал записку:

«Умрем, но отстоим высоту...»

На кургане осталось восемь бойцов. Гуля девятая.

У всех по последней гранате.

Фашисты подбираются почти вплотную. Королева поднялась во весь рост:

—Смерть или победа!

К исходу дня командир 780-го полка Манапов докладывал, что высота 56,8 взята.

В бой на гребне высоты бойцов вела Марионелла Королева. Под ураганным огнем они ворвались в окопы, уничтожая вражеских солдат и офицеров.

О Королевой майор Манапов еще докладывал, что 23 ноября 1942 года она вынесла под огнем 50 тяжело раненных воинов.

В последней атаке ее смертельно ранило, но она продолжала вести огонь и, продвигаясь в ходах сообщения, кричала бойцам:

— За мной, орлы!

В тот же вечер комдив отдал приказ навечно зачислить Королеву почетным красноармейцем 780-го стрелкового полка.

Когда на следующий день боевые друзья-однополчане хоронили Гулю, у свежей могилы стояла артиллерийская батарея.

Жерла шести пушек нацелены на врага. В серо-синеватой дымке хорошо виден занятый противником крутой западный берег Дона.

«По врагам родины, батареей, залпом, огонь!»

Был дан десятикратный боевой салют в память о Королевой.

И как-то само собой родилось то, что высоту 56,8 стали именовать Гулиной высотой.

Так сурово и просто началось бессмертие воина и героя — киноактрисы Марионеллы Королевой, которую весь мир теперь называет так, как называла ее родная мать,— Гуля.





Разрешите произнести монолог

Когда недостаточно ролей и мало играешь, всегда остается нерастраченным желание высказаться. (Это чисто профессиональное.) Так почему же все-таки нет ролей — удивительных, глубоких, сложных, таких прекрасных, что когда их получают другие, хочется умереть от горя и зависти. Где же эти роли современников? Почему мы то и дело взываем, а реального движения, перелома тем не менее не наблюдается? Хотя есть у нас несомненные удачи и фильмов и спектаклей. Но в основном это удачи режиссерские, крупные актерские работы стали редкостью. Не можем мы решить по-настоящему образ современника! Я имею в виду сегодняшнего человека.

Охватить в комплексе всю сумму причин мне, естественно, не по силам, однако, высказать кое-какие мысли, вероятно, стоит. Тем более что в происходящих полемических схватках мнение актера, как правило, не учитывается. Об актере вспоминают, когда надо, спасая чью-то беспомощную работу, напомнить о падении актерского мастерства. Вы думаете, я буду нас, актеров, защищать? Зачем? Мастерство действительно упало и будет падать до тех пор, пока не изменится существующее положение с драматургией. Хотим мы или нет, но от нее мы зависим всецело.

В семье искусства актер находится на положении «младшего». За ним установилась репутация существа эмоционально неустойчивого, инфантильного, считается, что мы мало развиты, часто ленивы, терминологией не владеем, словом, причислены почти к орудиям производства. И мы вроде привыкли к этому, почти подчинились. Да что говорить, если совсем недавно хороший и как будто самостоятельный актер с трибуны Союза кинематографистов взывал быть добрыми к бедным актерам, быть чуткими к ним. «Актеры — дети! Дети!» — говорил он прочувствованным голосом...

Но что же все-таки предпринять? Может быть, послать актеров на сценарные курсы в общественном порядке? Эти практики по крайней мере знают, как не надо работать над образом. А это уже преимущество, поскольку многие сценарии откровенно игнорируют вообще всякий намек на образ. Вероятно, потому, что с этими образами вообще хлопот не оберешься. Чем их меньше, тем лучше, очевидно, думают авторы.

И, может быть, они по-своему правы? Сколько ненужных хлопот, сколько предостережений, наказов, опеки, наставлений! Я всегда думала, что достаточно таланта, чтоб писать сценарии. Я не верю в глупый талант, в талант, не знающий жизни, в талант, который надо водить за руку. Для меня это означало его отсутствие. Но, читая сценарии, один хуже другого, я стала сомневаться в самом существовании таланта. Может быть, мы пошли «косяком», как середняк? Говорят, бывают такие периоды, столь же таинственные, как приливы и отливы. Но мысль эта уж очень жалкая, и на нее не хочется опираться. А творить мы хотим. И знаем зачем. Мы понимаем смысл, цель, задачи своего труда. Что же мешает? Мы слушаем, что говорят «старшие». Слушаем внимательно, с достаточным почтением. Ищем, что можно отобрать для своей актерской практики.

И вдруг замечаем, что в речах иногда звучат вещи, несовместимые с задачами, поставленными нашим искусством, и прежде всего с утверждением нравственных основ нашего общества через необозримое многообразие самых различных характеров.

Идеология — это сложный сплав проблем социальных и нравственных, психологических и моральных, сплав политики и психологии. Нельзя размещать все это по разным полкам, восполняя недостающие жанры. И нельзя думать, что проблемы нравственные и психологические соседствуют с «мелкотемьем». Мне всегда казалось, что вопросы человеческих чувств, духа человеческого — они же и идеологические вопросы. Апартеид — проблема не только социальная и политическая, но нравственная, так же как атомная бомба— явление нравственного порядка, а не только политическое.

Зачем я пускаюсь в такие размышления? Для того чтобы защитить от этикетки «второй сорт» огромный и, как мне кажется, недооцененный до сих пор круг тем. Мы вынесли в особую графу «психологический» кинематограф, тем самым освободив от лишней нагрузки остальные «направления». Но мы ставим под удар изобретенное нами детище, тем более что в лучших случаях это просто жизненно и достоверно прослеженный процесс, а в худших, это когда в фильме персонажи делают умные лица, подолгу и бессмысленно молчат, изводя зазря пленку, а потом многозначительно произносят, как статисты в старом театре: «что говорить, когда нечего говорить». И «современный стиль» и «интеллектуальный» (!) герой прекрасно могли бы подождать своей очереди. А вперед следует, по-моему, пустить для пристального, тщательного рассмотрения этой сложной цепочки тему — Человек—Актер—Образ.

Вопрос сложнее, чем он нам, вероятно, кажется, иначе мы занялись бы им давно и настойчиво. Больше того, я думаю, от правильного решения этого вопроса зависит, насколько успешно мы справимся с другими проблемами. Ведь нам очень мешает и то, как цепко держимся мы за изжившую себя терминологию — и «пропорций добра и зла», и распределения в образе «света и тени» (точно о количестве соли в кашу идет речь) и за то, «дать или не дать» ошибку герою.

Проблема «червоточины» тоже выглядит достаточно механистично. Как будто не человек имеется в виду, а нечто неодушевленное. Кстати, актер, по-моему, владеет совсем иным ощущением и темы и материала. Для него образ — неизменно конкретный, как бы существующий человек, и такая терминология в репетиционной работе показалась бы просто смехотворно нежизненной. Или пришлось мне как-то прочесть такую фразу: «...но пиши «текстом» или «подтекстом» — новатором не будешь, если не раскроешь внутренний мир своего героя...» Стоит ли говорить, что такой дилеммы — писать «текстом» или «подтекстом» в природе не существует. Или невинная глупость вопроса: «зачем хорошему человеку плохие поступки?» Нет, надо последовательно и строго избавляться от невежественных суждений, так как и они делают свое недоброе дело.

Еще об одном. Я как актриса не имею ни права, ни возможности отказать в существовании ни одному человеку на свете. Это свойство профессии. Для актера нет «ненужных» людей. Но зато есть ремесленные пьесы и фальшивые герои, еще более ненужные, чем «ненужные» люди. Часто актеров пытаются заставить играть нежизненные выдумки. И актеры идут на компромисс. Играют, а потом выслушивают вопросы зрителя, полные укоризны: «Зачем вы берете такие роли?» И правда, зачем? Но что делать?

Так моя «веревочка» начинает виться сначала. Когда-то барчуков спрашивали: «А ты знаешь, как хлеб растет?» Так вот: актер знает, как растет хлеб. И даже знает, как растет трава. А кто его послушает? Или, может быть, попросить всех людей, имеющих отношение к искусству создания Образа, почитать в тишине книги мудрой педагогики Макаренко? Еще и еще раз вслушаться, что говорят учителя, врачи, психологи, юристы? Еще и еще многократно вчитываться в письма разных людей, которые в обилии приходят в редакции газет? Все это для того, чтобы дать толчок творческому воображению. А может быть, вспомним действенно сильный прием «доказательство от обратного»? Актеру всегда дорога задача показывать, как из обыденного вырастает великое, и это самые радостные, мне думается, победы, когда удаются т а к и е роли. Потому что можно быть уверенным, что эти образы взбороздят сердце, растревожат чувство и заставят человека задуматься над жизнью.

Путей воздействия безгранично много — через самые различные характеры, данные как в ситуациях трагических, так и в комедийных. Многое доступно актеру. Он может показать людей высокой души и низкой, людей сложных и ясных, противоречивые характеры и трудные — лишь бы была заложена в них жизненная достоверность. Единственно, что, я думаю, сыграть невозможно, — идеал. Из него уже ничего не растет. Это законченность, абсолют, недоступный для живого процесса. Здесь больше сделают скульптор, живописец, поэт. Хотя, может быть, и получилось бы, если бы представления об идеальном не были столь не жизненно идеальны. А то мы все рассчитываем, вымеряем, взвешиваем с привередливостью скупцов. Так что и не пробьешься к живому. Суховаты мы. Мало в нас чувства, и сердца, и жалости, и сострадания, и любви. Не

щедрые, а подозрительные и настороженные друг к другу. Оттого, вероятно, не удается еще нам стать настоящими «ловцами душ». Оттого, наверное, то религия утащит человека (вот кто ловко перестроился!), то парня заарканит «улица» или пристрастие «скинуться на троих». Неустроенного, одинокого захватят цинизм и равнодушие. А обратно тащить труднее, и тогда мы ограничиваемся переводом таких людей в ранг «отрицательных» и с примерной строгостью следим, чтобы их поменьше было в наших сценариях.

И о доброте не надо говорить настороженно. У доброты одна ценная функция — равное внимание к каждому при разных выводах.

О чем, пожалуй, мы чаще всего говорим, так это о «мелкотемье». Если это перевести на язык актера — значит плохая пьеса, ни о чем и ни про что. Но, к сожалению, мы это понятие неправомерно расширяем, и тогда оно звучит как «мелкочеловечье», и сразу лезет из нас жесткое высокомерие, не увязывающееся с общими нашими принципами. Мы сами себе наломали под ноги дров и маемся среди проблем «дегероизации», «дедраматизации» и т. д. А по-моему, если и свершается какое реальное «де», то в основном это депрофессионализация искусства.

Заканчивая свой монолог, я хочу сказать, что радуюсь и сильно завидую, что нас обскакали те, кто был позади. Как рванулась вперед биология, какие мощные пласты подымает экономика, математики свежо и современно ставят вопрос таланта, пересматривается преподавание литературы. Встала проблема «вала». Уже выходит в жизнь социология! А недавно в Париже на Международном конгрессе, посвященном психосоматической медицине, советские ученые читали доклады, где с позиций учения Павлова и современной кибернетики рассматривали проблемы подсознательного (это из нашей сферы). Вся жизнь резко рванула вперед, надо бы и нам поторопиться, покончив с ремеслом и компромиссами. Все это наплавилось в период, когда каждый поиск именовался ревизией установленных истин. И я не могу согласиться с мнением людей, которые считают мужеством признать преимущества драматургического мастерства западных писателей. Напрасно. Мы совсем не хуже. А, думаю, лучше. И умеем мы больше. И способны на большее. Не надо отказываться от самих себя.

Л. СУХАРЕВСКАЯ



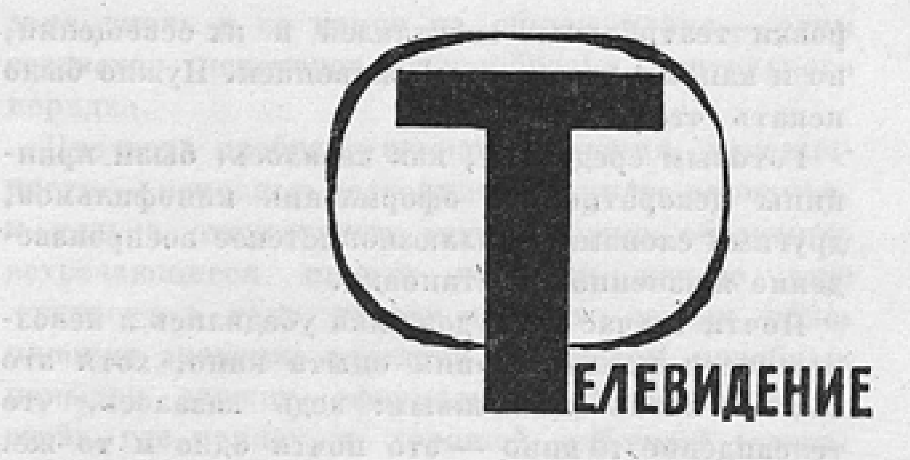
ПАМЯТИ ЕВГЕНИЯ УРБАНСКОГО

В дни, когда этот номер был уже готов к печати, пришло известие о трагической гибели Евгения Урбанского на съемках фильма «Директор». Он начинал работу над ролью, явственно созвучной образам Василия Губанова и Алексея Астахова в «Коммунисте» и «Чистом небе» — образам, завоевавшим общее признание и любовь.

Урбанский вошел в советское киноискусство сразу, первым своим фильмом — «Коммунист», утверждая значительный, крупный характер и силу человеческой страсти, одухотворенной великой идеей. Подобно Губанову, преданному делу жизни до последнего вздоха, жил и погиб другой герой Урбанского — шофер Пронякин из «Большой руды».

Совсем короткой оказалась жизнь Урбанского, но о том, что он успел сделать, можно написать книгу. Достаточно вызвать в памяти хотя бы образ инвалида, созданный им в «Балладе о солдате», чтобы понять, какого прекрасного артиста мы потеряли.

Евгения Урбанского нет среди нас. Он остается жить с миллионами людей — зрителей его фильмов, — которые вместе с кинематографистами ощущают тяжесть этой потери.



М. ЗВАНЦЕВ

Художник малого экрана

В статьях, посвященных телевидению, разговор обычно идет главным образом о тексте, об исполнителях, о режиссуре. Гораздо реже, да и то по большей части общими фразами говорят о музыкальном оформлении и уж совсем не упоминают работу художника. А между тем роль художника на телевидении необычайно важна, пожалуй, даже больше, чем в театре или в кино, где, однако, художнику отводится в программке или на титрах почетное место.

•

Каковы специфические условия работы художника на телевидении?

Художник телеэкрана, как известно, до сих пор лишен возможности пользоваться цветовой палитрой, в его распоряжении две краски — белая и черная, а также вся градация оттенков между ними. Более того, телевизионный художник лишен возможности пользоваться даже белым светом в той степени, в какой это делает художник в кино: ни сильного локального освещения, ни сильного затемнения телевизионная камера не терпит.

Ограничен художник и территорией павильона. Ограниченность эта не только горизонтальная, но и вертикальная, так как осветительная аппаратура устанавливается в студиях на высоте, не превышающей пяти метров. «Сжимание» декораций, ограничение места действия обычно вызываются большим количеством картин в сценарии. Естественно поэтому стремление затратить как можно меньше сил и средств на оформление полутора-двухминутной сцены. Таким образом, здесь оказывают свое действие и материальные возможности студии (микроскопически малые по сравнению с возможностями кино и даже театра!) и, если так можно выразиться, «тиражная» специфика телевидения: имеет ли смысл тратить много средств на единичный показ телевизионной постановки?

По сравнению с просторами театра и кино мизансцены становятся беднее композиционно, сжимаются до предела и поэтому выглядят более статичными. Вынужденная же статичность мизансцен порождает естественное желание режиссера «подделать» динамику наездами и отъездами камер и сменой ракурсов.

Ограниченность сценической площадки, а также использование (пожалуй, слишком щедрое) телевизионными режиссерами крупного плана влечет за собой отказ от архитектурно цельного павильона и дробление интерьеров на отдельные уголки и даже детали.

Таким образом, художник на телевидении, как мы видим, не имеет возможности воздействовать на зрителя всем комплексом декоративного оформления, он вынужден создавать особо выразительные фрагменты декораций, учитывая все возможные изменения ракурсов и планов в процессе передачи. Из всех условий это последнее, пожалуй, больше всего осложняет работу художника.

Как же все это сказывается на изобразительной стороне телевизионных передач?

Ответить на этот вопрос можно, только рассмотрев существующую практику телевизионного декоративного оформления и тенденции, в ней намечающиеся. Но поскольку в заключениях всегда полезно опираться на историю, дадим и в данном случае краткий «исторический очерк» развития телевизионного декорационного дела.

Вполне естественно, что в начале своей деятельности на телевидении художники, по большей части пришедшие из театра, принесли с собой помимо навыков по работе над театральными декорациями и штампы театральной живописи. Однако уже очень скоро все увидели, что на телевидении неприменимы не только основы плани-

ровки театральных спектаклей и их освещения, но и каноны театральной живописи. Нужно было искать что-то другое.

Готовым средством, как казалось, были принципы декоративного оформления кинофильмов, другими словами — иллюзионистское воспроизведение жизненной обстановки.

Почти тотчас же художники убедились в невозможности использования опыта кино, хотя это было и очень заманчивым: ведь казалось, что телевидение и кино — это почти одно и то же. Невозможность заключалась в первую очередь в несравнимости материальных средств: не на что было строить монументальные декорации для сценического действия, длящегося около часа и погружающегося затем, после одного, от силы двух представлений, в небытие.

Далее. Если можно было еще кое-как (в местных студиях) или хорошо (в ЦСТ) построить павильоны, то со сценами на натуре дело никак не клеилось. Несмотря на ухищрения (установка на переднем плане живых кустов и деревьев), хлорвиниловая сущность остальных прикрученных проволокой листьев беспощадно лезла в глаза, видна была и живопись задника, если дело не ограничивалось только «воздухом». Киноподсъемка на природе не всегда была возможна по сезону (летние сцены нельзя снять зимой и наоборот) и по трудности последующего озвучания отснятых кадров.

Я пишу про все в прошедшем времени, но это, к сожалению, неправомерно. Попытки подделаться под оформление кинофильмов, а вернее, компромиссные решения этого вопроса не только еще существуют, но являются ведущей тенденцией декорационного оформления, да и режиссерского решения телевизионных постановок. Мой протест против этой тенденции основывается отнюдь не только на неприятии неорганичной, по моему убеждению, природы подобных декораций. Не следует забывать о том, что, как уже говорилось выше, телевизионный спектакль неизмеримо более статичен, чем кинофильм. Ведь в кинофильме актер, как правило, задерживается на определенном отрезке декоративного фона очень недолго. Из этого следует, что при создании телевизионного оформления должны быть приняты во внимание и малая динамичность спектакля и практикуемые режиссерами наезды, отъезды камеры, изменения ракурсов, планов. Но главное — надо понимать, что в процессе передачи в эфир возникает хаотичность в компоновке кадра из-за недопустимой импровизации со стороны актеров, операторов, режиссера, произвольно меняющих мизансцены, ракурсы, планы и т. д.

Нужно ли доказывать, что такое положение нетерпимо. Вспомним, с какой тщательностью и изобретательностью компонуются кадры в кино, вспомним, что композиция — это один из главных проводников идеи в изобразительном искусстве, а ведь изображение — основное качество телевидения.

Так как же свести к минимуму возможность возникновения подобного греха? Главным образом лаконичными, несущими только самые необходимые подробности (стилевого и бытового характера) декорациями, вертикальная компоновка которых, заранее как можно точнее согласованная с режиссером, давала бы возможность удачно организовать кадр. В хорошо скомпонованном кадре выигрывают не только оформление в целом, но и фрагменты декораций, ибо они не теряют своей пластической выразительности и на общих планах.

Вот, с моей точки зрения, основное требование к художнику, работающему над декорациями для телевизионного спектакля.

Второе требование заключается в необходимости по возможности сгладить, а в некоторых случаях и вовсе устранить относительно малую стереоскопичность изображения на телевизионном экране, зависящую от необходимости применения на общих и средних планах короткофокусных объективов, дающих бо́льшую глубину резкости. Актер в этих случаях как бы «прилипает» к фону, сливается с ним.

Увеличению стереоскопичности отчасти способствует установка света (контражур, боковой, сильный); отделить актеров от фона можно при помощи мягкой, как бы расфокусированной живописи типа сфумато, тонально нерезкой, даже, может быть, несколько монотонной и, конечно, согласованной с костюмами действующих лиц.

Как часто ошибаются художники, не принимающие во внимание указанные выше условия! Примером тому может служить показанный в феврале этого года Ленинградской студией телевидения спектакль «Человек из Стрэтфорда».

Доминантой в оформлении этого спектакля художником С. Масленниковым был выбран несколько графичный, суровый архитектурный стиль XVI столетия, так называемый «фахверк», с его подчеркнутым выделением переплетов деревянных конструкций на стенах домов. В декорациях он был выполнен не совсем удачно. Белая гладь стен и черные переплеты на них составляли резко контрастный фон, очень сухой по зрительному впечатлению. В некоторых сценах случайность композиции переплетов, их графическая резкость мельчили изобразительную сторону спектакля и,

конечно, не создавали необходимой стереоскопичности.

Гораздо удачнее тот же художник оформил телеспектакль «Рембрандт». Единый павильон, фрагменты которого были хорошо скомпонованы, лаконичная обстановка, мягкая тональность декораций и некоторая их затемненность создавали нужный фон для трагического звучания. Декорации не отвлекали зрителей, а, наоборот, способствовали созданию определенного настроения.

Тенденция к лаконизму в декорациях постепенно проступает на телевидении все более и более. И надо подчеркнуть, что эта лаконичность, отнюдь не означая зрительной бедности, создает наиболее благоприятные условия для осуществления авторского и режиссерского решений и возможность эстетически полноценного воздействия на зрителя. Лаконичность может предполагать и условность декораций и столь любимую теперь в театре единую установку, при том, однако, условии, чтобы она, эта установка, была хорошо скомпонована и условность графического изображения зрительно не противопоставлялась живой, объемной фигуре актера.

●

Большое место в программах телестудий занимают передачи, я бы сказал, «повседневного» характера, составляющие основу вещания. Сюда относятся телевизионные новости (во всех видах), беседы, выступления отдельных лиц, тележурналы, обозрения, небольшие концерты и т. п.

Если новые тенденции в оформлении телевизионных спектаклей только еще намечаются, то для «повседневных» передач, о которых я говорю, уже выработались определенные художественные формы, прочно вошедшие в практику во всех студиях (насколько об этом можно судить по ретрансляциям). Можно наметить три варианта оформления «повседневных» передач. Рассмотрим их.

Первым вариантом, получившим особо широкое распространение, является гладкий или складчатый фон, составленный из специальных холщовых ставок или из павильонных занавесей с эмблемой, соответствующей содержанию передачи, в левом или правом углу телевизионного кадра. Это необычайно выгодное и превосходное в зрительном отношении оформление, пригодное для любых импровизационных режиссерских приемов. Эмблема вводит в содержание, «сигнализирует» телезрителю, а выступающий становится центром внимания, так как никакой случайный рисунок фона не отвлекает от этого центра. Эмблема может быть скрыта за кадром после начала передачи и дана вновь в ее конце на общем плане — этим создается некоторое разнообразие зрительного порядка.

Простота изобразительного решения, лаконичность — основные достоинства данного варианта, и только отсутствием вкуса можно объяснить встречающиеся иногда попытки как-то еще «украсить» кадр, ввести какие-то детали, поясняющие значение передачи. Примером подобных попыток служит оформление «Эстафеты новостей», где наряду с хорошей эмблемой (слева) введено какое-то подобие японских ширм (справа), а перед ведущим возвышаются микрофоны на пульте. Все эти дополнения невольно отвлекают внимание зрителя.

Оформление «Клуба кинопутешествий» следует отнести ко второму варианту оформления «повседневных» передач, который возник недавно и занял, как мне кажется, прочное место в телевизионной практике. Этот вариант родствен по своему смыслу эмблематическому варианту и может быть назван символическим. Он практикуется при сравнительно большом количестве участвующих в передаче и заключается в создании фона с символическим рисунком, занимающим всю площадь телевизионного кадра и поясняющим содержание передачи.

Этот фон вполне приемлем только при условии его логического использования на крупных и средних планах, такого использования, чтобы декоративные элементы его были бы ясны по содержанию и хорошо компоновались в кадре. Графическая природа символических фонов вызвана необходимой экономией средств и сил. Условные изображения легко создаются на холсте простыми полосами окрашенной в нужный цвет бумаги, приколотыми булавками или легко подклеенными к основе (обычно—холст). По миновании надобности эти полосы, образующие рисунок, снимаются, и основа остается чистой. Не писать же в самом деле каждый раз на новом холсте — это и трудоемко и дорого! Правильное рассуждение, но только при одном условии: если символический рисунок, несмотря на его «обреченность», все же будет художественно полноценным. Увы, это бывает далеко не всегда!

Наконец, третьим вариантом оформления небольших передач является создание бытового интерьера, иногда несколько даже натуралистического характера, а иногда условного. Такой интерьер, обычно состоящий из подставленных под известным углом декоративных ставок (опять гладкий холст — это необычайно «телевизионный» материал и по цвету и по фактуре), столика, кресел около него, эстампов на стене,— очень употреби-

тельный прием при оформлении беседы литературного, так сказать, камерного характера.

Такой интерьер был создан на Литературном вторнике Ленинградской студии телевидения (февраль), и так же оформляются «Беседы о музыке» Центральной студии телевидения. Но все тот же грех: на общем плане оформление выглядит привлекательно, на крупном же детали разрушают удачную в целом композицию кадра.

Интерьером, по сути дела, является и оформление «Музыкального киоска» Центральной студии телевидения, но оно перенасыщено стеллажами и отдельными деталями, и его нельзя признать удачным: оно не имеет цельного вида даже на общем плане.

Однако, несмотря на ошибки и отдельные неудачи в оформлении «повседневных» передач, можно уверенно сказать, что здесь четко намечаются свои художественные приемы, приемы специфические и очень интересные.

●

Для титров, заставок, концовок, перебивок, то есть для всей той телевизионной графики, с которой в первую очередь знакомится перед началом и в процессе передачи телезритель, можно так же, как это было сделано в отношении оформления телеспектаклей, наметить некоторую систему.

В начале широкого распространения телевизионного вещания на телевизионную графику почти не обращалось внимания. Делалась она кое-как, случайными людьми, выглядела плохо. Это было, если хотите, естественно: слишком много других забот было у людей, осваивающих новый способ творческого общения с миром.

Однако в самом конце 50-х годов было осознано значение этой графики. На экранах появляются титры, заставки, перебивки, тщательно и с хорошей выдумкой сделанные. Но все же надо признать — в целом они не выходили за грань книжной обложки среднего качества.

В начале 60-х годов стиль телевизионной графики резко меняется. Появляется стремление сделать ее современной. Условность, эскизность и, если так можно выразиться, «крокизм» определяют форму шрифта, рисунка, эмблем. Неумение творчески продумать и творчески проработать художественную «небрежность» мешали успеху этого приема.

Попытки ввести в телевизионную графику современный стиль окончились как-то сразу, приблизительно к осени 1963 года.

Тем не менее эти попытки все же не остались бесследными. В какой-то степени они повлияли на телевизионную графику, «облегчили» ее и направили художников на поиски ее специфики.

Здесь следует оговориться, что весь этот «исторический» очерк не касается прибалтийских студий. С самого начала телевидения и в Риге, и в Таллине, и в Вильнюсе появляются заставки, сделанные высокопрофессионально, красиво и оригинально, я бы сказал, в манере лаконичного плаката. Высокая графическая культура прибалтийских республик сделала свое дело.

В настоящее время телевизионная графика стала проще, яснее и выразительнее. Нужно сказать, что теперь заставок прежнего типа с обильным заполнением шрифтом и рисунками показывается все меньше и меньше. Очень часто теперь диктор объявляет название передачи, и далее следует заставка с эмблемой. Делаются иногда попытки обойтись совсем без заставок, а использовать для этой цели декоративную эмблему самой передачи.

Собственный художественный язык пока еще полностью не определен в телевизионной графике, но пути к нему намечаются. Видимо, это предельная лаконичность, выгодная для телевизионной передачи тональность, условность рисунка, мягко ложащегося на фон. Эту тенденцию надо развивать. Телевизионная графика в дальнейшем должна стать столь же значимой и художественно полноценной, как и графика — родная ее сестра.

Заканчивая, скажу: художник, основываясь на условиях, диктуемых ему самой природой телевизионного вещания, должен выработать свой собственный изобразительный язык, свои собственные художественные приемы, которые, являясь органическим компонентом передачи, способствовали бы пропаганде ее идей, эстетически воздействуя на телезрителей. Возможности для этого увеличиваются с каждым днем.



Гр. ЧАХИРЬЯН

История отечественного кино

Отчизна — это не только сегодняшний день, но и прошлый. Культура социалистического общества многое потеряла бы, не будь священных стен Кремля, неувядаемой красоты Василия Блаженного, грозных, подернутых дымкой бастионов Ани, величественной даже и в руинах Биби-Ханум. Образы «Слова о полку Игореве» «Витязя в тигровой шкуре», стихов Рудаки и Пушкина, прозы Льва Толстого — это часть нашего «я», как и творения Мусоргского и Чайковского, Рублева и Сурикова и многих, многих великих.

Прошлое человечества запечатлевается теперь не только в камне, печатном слове, красках и звуках, но и на кинопленке. Пятьдесят тысяч полнометражных фильмов снято во всем мире с того отдаленного от нас семидесятью годами дня, когда братья Люмьер показали в Индийском салоне на парижском бульваре Капуцинов первые ленты. Быть может, за сравнительно короткую свою историю кино и не создало ценностей, равных акропольским храмам, Сикстинской мадонне, рублевской «Троице». А возможно, и создало. У нас нет измерительных приборов, которые смогли бы в точности определить ценность для отдаленных потомков шедевров советского кино. Но неоспоримо, что фильмы, которые снимались в 20-е и 30-е годы, в годы первых пятилеток, в суровое время Великой Отечественной войны, — это огромное художественное богатство.

Киноленты, как и всякую художественную ценность, необходимо не только сохранять, но и всесторонне изучать. Тогда будет ясен вклад и отдельного фильма и советской кинематографии в целом в сокровищницу социалистической культуры. Лишь тогда можно понять, какую роль играет киноискусство в жизни современного человека. Новая область искусствознания — киноведение — и занимается этим. Казалось бы, необходимость его не может вызывать сомнения. Однако ж короткий путь, который успела пройти за небольшой отрезок времени одна из важнейших отраслей киноведения — история советского кино, — отнюдь не был усыпан розами. Было время, и оно на памяти у людей, еще не убеленных сединами, когда история советского кино, в особенности немого периода, представлялась занятием не только не очень нужным, но и в какой-то степени даже вредным, отвлекающим будто бы от актуальных вопросов современности. И случалось, что энтузиасты истории советского кино попадали в такое же почти положение, как и ученые, ратовавшие за сохранение и изучение памятников далекого прошлого.

В конце 40-х годов человек, посвятивший всю свою жизнь изучению истории советского кино,— профессор Н. Лебедев — выпустил книгу «Очерк истории кино СССР. Немое кино». Было бы чудом, если бы в одном из первых больших исследований по истории советского немого кино автору удалось добиться абсолютной истины. Не во всех случаях Лебедев оценил верно фильмы и творческие идеи, были в его работе и другие недостатки, вполне, однако, объяснимые трудностью одного из первых исследований. И не они должны были приниматься в первую очередь в расчет при оценке книги Лебедева, а то новое, положительное, что в ней содержалось.

Случилось, однако, обратное. Книга «Очерк истории кино СССР» была подвергнута уничтожающему разносу в печатных статьях и в устных выступлениях.

Лейтмотивом исследования Н. Лебедева была твердая уверенность, что расцвет советского немого кино стал возможен в результате смелых новаторских поисков его мастеров, упорно и плодотворно искавших новые, специфические для киноискусства выразительные средства, способные раскрыть новое, революционное содержание их фильмов. Это дей-

---

В порядке обсуждения.

ствительно было так, но слово «специфика» фигурировало во многих высказываниях по кино в конце 40-х и в начале 50-х годов не иначе как в сочетании со словом «пресловутая», а слово «новатор» стало чем-то вроде бранного эпитета и употреблялось нередко с приставкой «лже». Нелишне напомнить, что тогда же малейшее отклонение от освященных временем художественных приемов безапелляционно осуждалось, рассматривалось как проявление враждебного в искусстве, формализма. В книге же Лебедева делалась попытка, правда очень робкая, если не взять под прямую защиту, то объяснить, почему крупнейшие советские режиссеры Великого Немого не удовлетворялись достигнутыми ими же раньше результатами, а устремлялись в новые поиски в области содержания и художественной формы, почему иногда появлялись пусть и отмеченные большим талантом, но все же не вполне популярные фильмы.

В наши дни, когда количество выходящих за год художественных советских фильмов почти в два с половиной раза превышает самый высокий довоенный уровень, когда вновь наше киноискусство богато молодыми одаренными работниками, книга профессора Н. Лебедева получила как бы второе рождение. Не случайно несколько лет назад она была переведена в Италии, где интерес и к прошлому и к настоящему советского кино очень велик. Но только теперь — через восемнадцать лет после выхода первого издания «Очерка истории кино СССР» — мы наконец получили второе переработанное и дополненное автором издание этой же книги, представляющее большой интерес и для лиц, специально занимающихся вопросами истории отечественного искусства, и для широкого круга кинозрителей, желающих знать не только о настоящем их любимого искусства, но и о его славном прошлом*.

Чем же прежде всего привлекает книга Лебедева?

В ней в более живой, чем в первом издании, форме рассказывается о зарождении советского кино и его росте вплоть до появления первых звуковых картин. В ней убедительно показан огромный вклад молодого советского кино в формирование социалистической культуры. Она также делает очевидной роль, которую сыграло советское немое кино за рубежом, где до появления «Броненосца «Потемкин», «Матери» и других замечательных картин не имели представления о высоком духовном подъеме первой в мире страны социализма. Тот факт, что в 20-е годы в СССР появлялись лучшие в мире фильмы, высоко поднимал престиж молодой советской культуры в глазах людей, имевших даже превратное представление о Стране Советов. Ведь наши немые кинокартины пропагандировали идеи Октябрьской революции в самой совершенной художественной форме, оставляя далеко позади себя все лучшее, сделанное до них в капиталистических странах.

В главе «Кинематография в дореволюционной России» Н. Лебедев дает более верную, чем в первом издании, оценку художественного наследия, полученного советским кино от дореволюционного. Он вполне справедливо отмечает большие заслуги выдающихся режиссеров прошлого — Я. Протазанова, В. Гардина, Е. Бауэра, В. Старевича, серьезно подходивших к своей работе для экрана, добивавшихся, чтобы фильм был произведением искусства. Но «даже самые талантливые из деятелей дореволюционной кинематографии,— справедливо заключает эту главу Лебедев, — еще не понимали, что экран может быть не только эрзацем театра, но и большим самостоятельным искусством, так же как не понимали они и величайших идейно-воспитательных задач, которые это искусство может решать. Но эти деятели уже сделали несколько фильмов относительно высокого художественного уровня, не только забавляющие, но и доставляющие эстетическое удовольствие. И эти стороны их опыта были широко использованы советской кинематографией в годы ее формирования».

Огромный труд Лебедева — во втором издании почти 39 авторских листов — конечно, не лишен спорных положений и досадных огрехов.

Восемнадцать лет назад критическая оценка Н. Лебедевым таких фильмов, как «Октябрь» и особенно «Старое и новое», воспринималась, что греха таить, частью нашей кинокритики как недостаточно резкая и даже как попытка взять под защиту эти работы Эйзенштейна, в которых он стремился претворить на практике свои теории об интеллектуальном кино, эмоциональном сценарии и типаже. В новом же издании на очень интересных страницах, посвященных этим фильмам, чувствуются, однако, «остаточные явления», порожденные критикой первого издания книги.

Лебедев убедительно показал, почему Эйзенштейн и сам в дальнейшем отказался от теории интеллектуального кино. Но, право же, нельзя делать даже в малейшей степени ответственным Эйзенштейна, как это, к сожалению, получилось сейчас в книге, за эпидемию, которая распространилась к концу немого периода в советском кино под названием «Агитпропфильм». Нельзя потому, что, во-первых, она была порождена не теориями и фильмами Эйзенштейна, а книгой «Агитпропфильм» одного из руководителей «Союзкино» В. Сутырина, исходившего из других предпосылок. Нельзя и потому, что все «агитпропфильмы» имеют такое же сходство

Н. Лебедев. Очерк истории кино СССР. Немое кино (1919—1934). 2-е, перераб. и доп. изд., М., «Искусство», 1965.

с немыми фильмами Эйзенштейна, какое имеет писанина графомана с творчеством большого художника.

Ведь огромное количество «агитпропфильмов» крепко забыто даже историками кино, а «Октябрь» и «Старое и новое» и сейчас вызывают восхищение как своеобразные художественные произведения. Верно характеризуя «Старое и новое» как картину, свидетельствующую «о неисчерпаемой творческой изобретательности великого режиссера», Н. Лебедев вступает в противоречие с самим собой, когда ниже присоединяется к критическим замечаниям в адрес фильма, сделанным сейчас же после его выхода К. Фельдманом, А. Бассехесом и Б. Алперсом.

Кто оказался прав: Эйзенштейн и его фильмы или его тогдашние критики?

Критические замечания в адрес фильма «Старое и новое», приведенные в книге, сводятся в основном к следующему.

К моменту выхода фильма, суммирует Лебедев высказывания многих критиков, он уже устарел. Началась сплошная коллективизация, в деревне происходила культурная революция, и колхозников уже не надо было убеждать в необходимости трактора и сепаратора. В фильме больше внимания уделено природе и вещам, чем людям. «Эйзенштейн умеет заставить играть вещь и не умеет ее подчинить человеку» (А. Бассехес), и, наконец, в фильме «торопливое перечисление серьезных проблем деревенского быта не приводит к нужным результатам», «что захвачено в фильм, поневоле оказывается показанным очень поверхностно, в беглых зарисовках» (Б. Алперс).

С фактической стороны первое замечание справедливо. Однако, анализируя «Землю», которая тоже вышла на экран тогда, когда события, показанные в ней, стали историей, Н. Лебедев пишет, и справедливо, что для оценки замечательного фильма это не должно иметь значения, так как «на первый план выйдет не прикрепленный к конкретному отрезку времени эпизод классовой борьбы, а ф и л о с о ф и я ф и л ь м а — оптимистический пафос утверждения обреченности старого и всепобеждающей силы нового» (разрядка моя.— *Г. Ч.*). Эти слова должны быть целиком отнесены и к фильму «Старое и новое», который оценивается сейчас во всем мире не с крайне утилитарной позиции его злободневности, а с высоких критериев художественного явления, правдиво отражающего свою эпоху.

Известный французский социолог и кинокритик Э. Морен, которого трудно заподозрить в излишних симпатиях к СССР и советской кинематографии, почти через тридцать лет после выхода фильма пишет о нем: «Для выражения чувств у режиссера всегда есть выбор между персонажем и вещью и свободный переход от одного к другому. Трепещущая капля молока — это трепещущая душа. В ней человеческая драма. Она дифференцирует людей и объединяет их в колхоз. В ней будущее революции. Это волнующее зрелище. Более волнующее, чем все запечатлевшееся в памяти за всю жизнь. Крупные планы работающего сепаратора сменяются крупными планами то злых и подозрительных, то беспокойных и выжидающих крестьян, а затем крупными планами колхозницы и обслуживающего сепаратор персонала. Все время аппарат переходит от лиц к машине, от машины к лицам до того момента, когда наконец образуется первая дрожащая капля. Это капля живой души. С ней рождается надежда. Надежда простых людей на лучшее будущее». А ведь подобных высказываний о фильме «Старое и новое» в западной печати немало.

Более чем удивительно читать у Н. Лебедева во втором издании его книги, что «Бежин луг» — «новая творческая неудача» Эйзенштейна, а следом за этим встретить цитаты из статьи «Ошибки «Бежина луга», произвольно обращенные к «Старому и новому».

Правильно ли писать о «Бежине луге» как о творческой неудаче? Отснятый материал, к великому сожалению, не сохранился, но большинство тех, кто его видел, и в их числе автор этих строк, уверены, что прекращение работы над «Бежиным лугом» принесло урон советскому киноискусству.

Не сохранилось ленты, но осталась статья Эйзенштейна «Ошибки «Бежина луга», в которой он пишет, как и впоследствии писал о второй серии фильма «Иван Грозный», что допустил ряд творческих ошибок. Был ли он прав и в первом и во втором случаях?

«Зная Сергея Михайловича не только по его творчеству,— пишет Лебедев,— но и по личным (в течение свыше четверти века) контактам, я допускаю, что в труднейшей для него обстановке 1936—1937 годов он мог под давлением травли «перехлестнуть» в политической квалификации своих творческих ошибок. Но он был искренен и объективно прав в самокритическом пересмотре своего художественного метода, как он сложился во второй половине 20-х и в начале 30-х годов. И в этой части статья «Ошибки «Бежина луга» сохраняет свою силу».

Я в данном случае не могу согласиться с Н. Лебедевым.

В обстановке несправедливой критики первого издания «Очерка истории кино СССР» Н. Лебедев был вынужден признавать якобы допущенные им ошибки. Сейчас же при втором издании своей книги он остался верен своей основной концепции

(она-то и подвергалась самым яростным нападкам) о главенствующей роли новаторов в советском немом кино.

И хорошо, очень хорошо сделал Н. Лебедев, не изменив сейчас выработанную им концепцию советского кино 20-х годов, хорошо потому, что в ней был научный пафос книги, потому, что эта концепция была плодотворна для своего времени и правильна в основе. Она объясняла, почему именно в 20-е годы кино должно было сделать огромный рывок вперед именно в СССР и из забавного зрелища, каким оно по преимуществу оставалось еще во всем мире, стать настоящим искусством.

●

Ясное представление о главных направлениях новаторских поисков передовой части советской кинематографии периода Великого Немого позволяет с верных позиций оценить художественные достижения советского кино не только в 30-е, военные и послевоенные годы, но и в наше время. Поэтому, касаясь этой стороны работы Н. Лебедева, мы должны подробно остановиться на том, как проблема новаторства в советском кино 20-х годов трактуется в книге и как она представляется нам сейчас в свете новейших достижений советского кино.

Только художники-новаторы могли, находя специфические для кино выразительные средства, создать революционное киноискусство, новое и по своим великим идеям и по художественным средствам их выражения. Такова в главных чертах концепция Н. Лебедева о ведущих тенденциях развития советского кино в 20-е годы. Это сквозная тема исследования.

В основе этой концепции лежит абсолютно верное положение. Формула французского поэта Жана Кокто, высказанная им в полемике с нашей точкой зрения еще до войны: «Не надо смешивать революционную позицию с революцией в поэзии (единственная ошибка, которую делают русские)»*, неприемлема для советского искусствоведа.

И однако нельзя безоговорочно принять концепцию Н. Лебедева не только в том виде, как она была сформулирована в первом издании, но и во втором, где термины «кинотрадиционалист» и «киноноватор» взяты им в кавычки. Подлинный традиционалист всегда и новатор, так как плодотворная художественная традиция предполагает не только сохранение художественного богатства национального и мирового искусства, но и его дальнейшее развитие; а настоящий новатор немыслим без творческого использования огромного эстетического опыта, накопленного до него искусством.

* Jean Cocteu. Por taits. — Souvenir, editions Benard grosset, Paris, p. 166.

Не будем голословны. К «киноноваторам» Н. Лебедев безоговорочно и совершенно справедливо в первую очередь причисляет Л. Кулешова. Но у самого же Н. Лебедева в главе «Кинематография в дореволюционной России» мы читаем: «Как зачинатель живописного направления в русской кинематографии, направления, при всей его ограниченности способствовавшего выявлению специфики киноискусства, Бауэр не только оказал большое влияние на теорию и творчество своего ученика Льва Кулешова, но и может рассматриваться как предшественник первого поколения режиссеров советского кино, разрабатывавших изобразительную сторону фильма». Очень плодотворная мысль. Ее можно было бы еще подкрепить высказываниями о Бауэре и его «школе» И. Перестиани, А. Бек-Назарова, отчасти В. Гардина. Следовательно, новатор Л. Кулешов одновременно и традиционалист, творчески развивавший в своих фильмах и печатных трудах все лучшее, что унаследовал он от своего учителя Бауэра —первого в отечественной кинематографии режиссера, видевшего в кино элементы изобразительного искусства.

А разве у Эйзенштейна и Довженко изобразительное решение фильма не самая сильная сторона?

И у Лебедева, кстати сказать, мы можем прочесть, что у Эйзенштейна в картине «Старое и новое» «было несколько блестяще решенных эпизодов и сцен: с репинской сочностью поставленный крестный ход и моление о дожде, сцена сенокоса, «гимн плодородию», «гимн машине» и другие». Иной автор мог бы вывести отсюда заключение не только о традиционализме великого режиссера, но и об эпигонстве. Да и было нечто подобное. Вскоре после выхода «Старого и нового» «левый» художник Малевич именно в этом упрекал Эйзенштейна. «Эйзенштейн,— писал он,— со своими новшествами является старым передвижником, который не только стремится внести новое в кино, но стремится все технические средства кинотехники использовать для выражения картин старого передвижнического характера».

«Довженко — новатор в лучшем смысле этого слова»,— пишет Лебедев на стр. 501, а страницей выше он замечает о нем же: «Питаясь богатствами украинской народной поэзии, он пользуется ее поэтикой, ее образным строем, ее оборотами речи». Безусловно верно. А ведь было время, когда Довженко обвиняли в подражании немецким художникам-экспрессионистам.

Новатор Довженко, как и Эйзенштейн, как и Кулешов, не творил на голом месте. Их творчество питалось лучшими художественными традициями как своего национального, так и всего мирового искусства, в том числе и кино.

Обратимся теперь к художникам, которые сложились еще в дореволюционные годы и отнесены Н. Лебедевым к кинотрадиционалистам. Нет спору, даже лучшие фильмы Я. Протазанова, И. Перестиани, А. Ивановского, Ю. Тарича резко отличаются от картин С. Эйзенштейна, А. Довженко и их последователей на республиканских киностудиях. Но отличаются они не своей тематикой и даже не использованием новых специфически кинематографических выразительных средств.

И для тех и для других характерно обращение к советской действительности. Если у Эйзенштейна это «Старое и новое», а у Довженко «Земля», то у Перестиани — «Красные дьяволята», а у Протазанова — «Закройщик из Торжка», «Его призыв», «Дон Диего и Пелагея». Одинаковый интерес проявляют те и другие к историко-революционной тематике. У Эйзенштейна — «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», у В. Пудовкина — «Конец Санкт-Петербурга», у Довженко — «Звенигора», «Арсенал», а у так называемых кинотрадиционалистов их лучшие фильмы — «Арсен Джорджиашвили» (И. Перестиани), «Дворец и крепость» (А. Ивановский), «Лесная быль» (Ю. Тарич). У Протазанова самый лучший из его немых фильмов — «Сорок первый».

Не в меньшей степени, чем молодежь, мастера старшего поколения, в том числе и Протазанов, ищут новые выразительные средства для раскрытия нового содержания в своих фильмах. Правда, они не декларируют этого в печати, но в своей художественной практике достигают значительных успехов и нередко даже опережают прославленных новаторов в области пластической выразительности кадра, монтажа и новых принципов использования исполнителя.

Не кто иной, как Эйзенштейн, на основе своей художественной практики, в частности знаменитого кадра с пенсне, зацепившимся за трос в «Броненосце «Потемкин», доказал, что в кино деталь может действовать по принципу «par pro toto», представляя собой один из случаев того, что именуется в литературоведении синекдохой. Но в художественной практике мы встречаем такую деталь уже в 1921 году, то есть еще раньше, чем в «Парижанке» Чаплина, у Перестиани в «Арсене Джорджиашвили». Это перечеркнутое накрест изображение Николая II на серебряном рубле, который по жеребьевке достается герою фильма (ему предстоит убить царского палача). Еще более выразительная деталь появляется затем в картине «Намус» (1925) у Бек-Назарова. Режиссер, который, как он сам пишет, еще не так давно ставя свой первый фильм «У позорного столба» («Отцеубийца»), подражал Бауэру, использует теперь деталь — сургучную печать — по принципу «par pro toto» и в одном кадре дает понять, что трагическая развязка настала и в свои права вступил бездушный следователь.

Неоспорим приоритет Л. Кулешова в творческом использовании монтажа, осуществленного им еще в 1918 году в фильме «Проект инженера Прайта». Но ведь ни Перестиани в «Сурамской крепости» (1923), ни Ивановский в своей знаменитой картине «Дворец и крепость» (1924) не топтались в области монтажа на месте, а использовали это — тогда новое выразительное средство кино — в соответствии со своими творческими устремлениями. Что же касается Протазанова, то он считался с первых же лет его работы в советском кино одним из крупнейших мастеров монтажа, хотя и не придавал ему такого всеобъемлющего значения, как Кулешов и отчасти Эйзенштейн.

Принято считать, что отказ от использования в кино профессионального актера в первые годы Советской власти (из-за непригодности большинства из них для новых ролей в силу твердо установившихся в дореволюционном кино амплуа) и привлечение Кулешовым к съемкам «натурщика», а Эйзенштейном, Довженко и многими их последователями «типажа», резко отделяет этих крупнейших мастеров от режиссеров старшего поколения. Глубокое заблуждение. Типаж снимали еще в дореволюционной кинематографии Украины. В советское же время Перестиани одним из первых пригласил на главную роль «приглянувшегося» на улице красноармейца при постановке агитфильма «Отец и сын» (1919)*. Он продолжил эту практику в «Красных дьяволятах» (1923) и особенно в «Трех жизнях» (1924), где большая часть главных исполнителей — люди с характерной и выразительной внешностью, никогда до этого не стоявшие ни на сцене, ни перед кинокамерой. Примечательно, что Ю. Тарич представлялся западным критикам новатором не только по глубине воссоздания исторического прошлого в фильме «Крылья холопа» (1926), но и по умению добиться от актера естественности в игре, граничащей с полным слиянием исполнителя с образом. Когда же Таричу понадобились исполнители для фильма с содержанием, близким к советской современности, этот традиционалист привлекает на роль героя и героини «Лесной были» (1927) типажи, соответствующие образам, которые предстояло воплотить на экране.

И все же не по этой формальной линии — типаж или профессиональный актер — проходит водораздел между режиссерами, топтавшимися на месте, и теми, кто понимал необходимость нового подхода к исполнителю в советских фильмах. К примеру,

---

* Попутно заметим, что содержание агитфильма «Отец и сын» у Н. Лебедева передано не так, как его излагает Перестиани.

Я. Протазанов, по мнению Н. Лебедева — самый выдающийся представитель кинотрадиционалистов, и в советские годы не шел дальше художественных рубежей, завоеванных им в дореволюционном кино. Это не так. Я. Протазанов придерживался иных, чем раньше, художественных критериев при выборе исполнителя для фильмов о советской действительности. Первым обратил внимание на эту особенность творчества Протазанова еще в начале 20-х годов один из крупнейших знатоков актерской проблемы в кино В. Пудовкин.

Вот что он пишет о работе Я. Протазанова по фильму «Его призыв» (1925): «Стремление как можно ближе подойти к новой для него правде новой жизни заставило его особенно тщательно отнестись к выбору центральной представительницы советской деревни. Актрису Попову нельзя назвать красивой и хорошенькой в шаблонном смысле этого слова. Ее лицо становится неотразимо прелестным только тогда, когда оно живет отражением внутренней жизни. Оно делается как бы прозрачным в своей мимике. В ее доверии, радости или горе не сомневаешься, как не сомневаешься в искренности эмоции улыбающегося или плачущего ребенка. Несомненность ее внутренней чистоты поражает вас буквально при первом взгляде. Это не результат драматических построений и хороших решений актерских задач, а непосредственно воспринимаемая человеческая данность актрисы» (разрядка моя.— *Г. Ч.*).

«То же можно сказать,— пишет дальше Пудовкин,— и о старухе — Блюменталь-Тамариной. Правда, в отличие от никому не известной студийки Поповой, она была уже вполне сложившейся и известной актрисой, но здесь при выборе актрисы Протазанов руководствовался стремлением реалистически отразить современную деревню. Точно была уловлена и использована старческая мудрость актрисы, органически жившая в ее глазах. Замечательно, что от актрисы, привыкшей и любившей играть комические роли, Протазанов сумел получить высокое и покойное благородство, очевидно, связанное больше с человеческими данными Блюменталь-Тамариной, чем с ее сценической практикой».

Пусть Протазанов до конца дней своих не признавал натурщика или типаж, а только профессионального актера. Но он иное, чем раньше, искал в профессиональном актере, когда, как пишет Пудовкин, «используя весь свой профессиональный опыт, со всем непосредственным увлечением истинного художника взялся за разрешение совершенно новой не только для него, но и для подавляющего большинства художников кинематографа задачи».

Протазанов не одинок в новом подходе и при выборе актера на роль и в требованиях к нему во время съемок. Ивановский для фильма «Декабристы» на роль француженки — жены одного из осужденных на каторгу героев Сенатской площади — пригласил ее правнучку. Новый подход к выбору актера был несовместим при ставке на популярное имя «короля» или «королевы» экрана дореволюционного кино, на «звезду», как в Голливуде, так и у нас в фильмах ремесленников.

В советской кинематографии 20-х годов появилось не одно, а два новаторских художественных направления. Одно из них обычно именуется «поэтическим кино» или, более точно, монтажно-живописным. Второе мы называем «монтажно-психологическим». Поиски нового и в сюжете и в выразительных средствах, как показано выше, характерны для обоих. Различаются же они подходом к развороту сюжета и, соответственно с этим, жанрово-стилистическими особенностями фильмов. «В борьбе за социалистический сюжет в кино,— очень верно еще в 20-е годы писал искусствовед И. Иоффе,— наметились две противоположные тенденции, боровшиеся внутри всей нашей социалистической культуры и кинематографии, внутри даже отдельных картин». Одна «развертывала сюжет на характере, его воле, взятых в психологическом и бытовом плане». Другая «раскрывала предметы и действия, свободно дифференцируя и интегрируя их в зависимости от системы, которая строилась»*. Для одного новаторского направления главное в сюжете — революционные события, трактуемые в художественных обобщениях и опосредствованиях эпического размаха; главное — жизнь революционной массы. У представителей второго в центре картины — драматическое столкновение и человек, взятый, однако, не в статике, не изолированно, как в западном и нашем дореволюционном кино, а в развитии, в неразрывной связи с той общественной средой, в которой он живет.

В 20-е годы появилось много выдающихся картин, и не все они четко распределялись по отсекам двух новаторских направлений. К ним в первую очередь относятся почти все пудовкинские фильмы. Пудовкин боялся,— отмечает Лебедев,— «не сделал ли он в «Матери» уступку традиционализму?! И в процессе работы над фильмом, как он сам писал, «не мог уйти от ощущения», что снимает «картину, которая будет ужасным, недопустимым повторением древних психологических картин времен Ханжонкова».

История искусств знает примеры, когда даже гениальные художники считали, что они всего лишь

* И. Иоффе. Синтетическое изучение искусств и звуковое кино. Л., изд. Государственного музыкального научно-исследовательского института, 1927, стр. 366.

подражают предшественникам, а на деле создавали нечто новое. Так случилось и с В. Пудовкиным. Ему казалось, что, снимая профессиональных да еще мхатовских актеров в фильме с драматическим сюжетом, в центре которого человек, а не масса, он делает то же, что и режиссеры дореволюционного кино. Но он не замечал, что и актера он снимал не так, и образ человека в его фильме был принципиально иным, чем в прошлом, и элементы драматические переплетались у него с элементами эпопеи. И подобно тому как «стиль» работы с актерами Я. Протазанова первым подметил Пудовкин, так теперь пудовкинский стиль охарактеризовал Эйзенштейн и охарактеризовал точно и раньше, чем даже сам Пудовкин написал о своих принципах работы с актерами. «Пудовкин работает с актерами,— замечает Эйзенштейн,— в этом мы с ним расходимся, и в наших произведениях много непохожего. Он делает очень интересные вещи, он берет нечто «среднее», используя профессиональных актеров и таких людей, каких снимаю я. Он снимает актера Инкижинова так, как будто тот не актер. Каждый актер не только может играть любого персонажа, но и сам по себе является персонажем. Вот почему Пудовкин обычно не снимает одного и того же актера в своих фильмах»*. То есть Пудовкин использовал актера как типаж или, иначе сказать, как человеческую данность по его же терминологии применительно к Протазанову (Пудовкин не любил слово «типаж»). Но и Я. Протазанов, как только дело шло о фильме о советской действительности или историко-революционном, тоже не снимал обычно одного и того же актера.

В отличие от Протазанова Пудовкин снимал и типаж. Это было нечто «среднее», как замечает Эйзенштейн, между ним и Довженко и вообще принципами монтажно-живописного кинематографа, с одной стороны, и принципами Я. Протазанова и монтажно-психологического кинематографа — с другой. «Средняя» линия сказывалась у В. Пудовкина не только в подходе к исполнителю, но и в трактовке сюжета, развернутого с эпическим размахом, но всегда обращенного не столько к событиям, сколько к человеку. И человеку, показанному как характер — то есть не в статике, а в развитии.

Не один Пудовкин придерживался «средней» линии. Ф. Эрмлер, С. Юткевич, А. Бек-Назаров почти во всех своих немых фильмах шли, и притом самостоятельно, тем же путем, что и В. Пудовкин, и в выборе исполнителей и в трактовке сюжета, в центре которого—характер человека, развивающийся под влиянием эпических столкновений.

* С. М. Эйзенштейн. Избранные сочинения в шести томах, т. 1, М., «Искусство», стр. 553.

В картинах таких режиссеров совмещалась, казалось, несовместимое: художественные элементы двух противостоящих друг другу новаторских направлений. В этом смысле и надо понимать характеристику В. Шкловским фильма «Мать»: «кентавр», Шкловский имел при этом в виду не только мифическое существо — получеловека и полуживотное, но и озаглавленную этим именем поэму Херемона, «смешанную из всех метров» и все же причисляемую Аристотелем к поэтическим произведениям.

Обогащали ли друг друга, соседствуя даже в одном фильме, два новаторских направления или же вели между собой борьбу?

Если эпитет «кентавр» означал неприятие Шкловским драматической и актерской стороны в «Матери», если расценивать споры Эйзенштейна с Пудовкиным о монтаже как взаимное отрицание методов, то ответ будет один — вели борьбу. Если же вникнуть в смысл ответа Эйзенштейна, давшего согласие М. Н. Алейникову написать о творчестве Я. Протазанова для посмертного сборника о последнем: «Творчество Протазанова хотя мне и чуждо, но не враждебно»*,— то не вели.

И все же творческая жизнь кино 20-х годов была не безмятежной, а кинопродукция достаточно пестрой и в своей значительной части не «новаторской» и не «традиционной», если даже придерживаться смысла, который вкладывает в эти термины Н. Лебедев. «Наряду с преданными революции талантливыми и квалифицированными мастерами,— пишет он, — а также наряду с близкой рабочему классу, способной, подающей надежды, но еще не овладевшей в достаточной степени профессией молодежью в кино подвизалось немало ремесленников, халтурщиков, а то и чуждых идейно людей» (разрядка моя.— *Г. Ч.*). Холодные ремесленники, беспринципные халтурщики способны были только подражать. Как правило, они становились эпигонами нашего дореволюционного и далеко не лучших образцов зарубежного кино. А небольшое число способной, но идейно нестойкой молодежи, преодолев в начале своего творческого пути увлечение формалистическими вывертами, обычно вовлекалось в плодотворную созидательную работу и становилось настоящими советскими художниками. Одних надо было изничтожить, других перевоспитать. Картинам, потрафлявшим плохим вкусам или, наоборот, поставленным без расчета на зрителя, необходимо было противопоставить подлинно советские картины, не только развлекающие, но и доставляющие эстетическое наслаждение. Это была борьба. И ее вели

* Слова Эйзенштейна были приведены мне М. Н. Алейниковым при наших переговорах о моем участии во втором издании сборника о Якове Протазанове.

с эпигонами буржуазной кинематографии, с формалистами различных оттенков два новаторских художественных направления советского кино 20-х годов. И они победили. Победили потому, что то новое, что они несли зрителю, было идейно-революционным и по содержанию и по форме и опиралось на огромный эстетический опыт национального искусства.

Принято считать концом монтажно-живописного кинематографа появление звукового кино. Такой взгляд верен наполовину. Обогащение выразительных средств экрана живым словом открыло беспредельные возможности для углубленного изображения человека на экране. Такое положение стимулировало расцвет на первых порах у нас монтажно-психологического направления и наносило чувствительный удар по монтажно-живописному направлению, которое в условиях звукового кино представлялось бесперспективным.

Великая новаторская миссия советского кино не завершается периодом Великого Немого. В 30-е годы передовая часть советской кинематографии не только не отступила от завоеванных рубежей, но, оставаясь, как и раньше, знаменосцем высоких идеалов в искусстве, пошла дальше. Монтажно-психологическое направление не растеряло в эти годы своих кинематографических особенностей. Ничем не ограниченное теперь освоение театральных и литературных традиций не превратило советский звуковой кинематограф, как это случилось в его первые годы на Западе, ни в иллюстратора литературных произведений, ни в суррогат театра, ни в крайнюю противоположность — кинематограф «звезд». Глубокое использование литературных, театральных и живописных традиций сочеталось со специфически кинематографическими выразительными средствами как при экранизации беллетристических и драматических произведений («Иудушка Головлев», «Гроза», «Пэпо», «Бесприданница», горьковская трилогия, «Петр I» и другие), так и при постановке фильмов по оригинальным сценариям, где эстетический опыт прошлого использовался также достаточно широко (фильмы о Ленине, «Депутат Балтики», трилогия о Максиме, «Великий гражданин», почти все фильмы И. Хейфица и А. Зархи, С. Герасимова, Ю. Райзмана и многие другие).

В такой важнейшей области создания картины, как актерская, советское кино и в эти годы шло самостоятельным путем, используя богатый опыт 20-х годов. Вершин актерского мастерства советское кино добивается или путем точного подбора актера на роль согласно его человеческим данным (как, например, при постановке фильма «Суворов», трилогии о Максиме и других), или путем полного перевоплощения исполнителя в своего героя (творчество в кино Б. Щукина, М. Штрауха, Н. Черкасова, В. Марецкой, Л. Свердлина и ряда других). И то и другое было мало характерным для западного кино тех лет, продолжавшего, за редким исключением, культивировать систему «звезд», повторяющих себя как на экране, так и в жизни.

Но и в 30-е годы — в годы самых высоких достижений монтажно-психологического направления — оно не беспредельно господствует на советском экране. В непревзойденной вершине советского кино 30-х годов «Чапаеве» в органическом сплаве сочетались элементы двух важнейших новаторских направлений в советском кино.

В нем одинаково захватывает зрителя и характер человека, показанный в развитии, и образ революционного народа, особенно в батальных сценах.

Монтажно-живописное направление продолжает самостоятельно развиваться в новом качестве и в 30-е годы, несмотря на чувствительный урон, вызванный историей с «Бежиным лугом» С. Эйзенштейна и «Прометеем» И. Кавалеридзе. «Три песни о Ленине» и «Колыбельная» Вертова, «Иван», «Аэроград» и, конечно же, «Щорс» А. Довженко, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана и «Александр Невский» С. Эйзенштейна доказали, что и в звуковом кино монтажно-живописному направлению достаточно простора для новых творческих поисков*. И если когда и была серьезная борьба между двумя художественными направлениями нашего кино, то ее апогей приходится не на 20-е, а на 30-е годы. В пору Великого Немого и тем и другим было не до борьбы между собой, они совместно вели наступление на формалистов всех видов и унылых эпигонов отживших художественных форм. В 30-е же годы борьба со всевозможными проявлениями буржуазной идеологии в нашем искусстве оставалась в основном позади. Творческий спор между «Встречным», воплощавшим принципы монтажно-психологического направления, и «Иваном», продолжавшим в звуковом кино монтажно-живописное направление, диспут о дальнейших путях советского кино — это была настоящая борьба, достигшая кульминации в начале 35-го года.

К концу 30-х годов и особенно в послевоенные годы картины, в которых чувствовались традиции монтажно-живописного направления, появлялись в виде исключения.

Но даже в «Мичурине» Довженко — картине с трудной судьбой — была такая поэзия цвета и вся она так полна ощущением нового, которое таилось в еще одном обретенном кинематографом вырази-

* Для новых творческих устремлений монтажно-живописного кинематографа показательны поиски Эйзенштейна в сочетании звука со светом и цветом, которые он успешно осуществляет и в художественной практике и в теоретических работах.

тельном средстве, что становилось очевидным, какой глубокий след оставил в нашем кино эстетический опыт монтажно-живописного кинематографа немого периода. Вспомним «Тараса Шевченко» И. Савченко. В эпическом размахе этой картины было что-то от могучего искусства Эйзенштейна. Вспомним «Молодую гвардию» С. Герасимова. То ли интуитивно чувствуя, что монтажно-психологический кинематограф требует радикального обновления и в своей литературной основе и в выразительных средствах, то ли, как сам он пишет, поняв ограниченные возможности мизансцены в кино, Герасимов совершает рывок в сторону монтажно-живописного кинематографа своей поразительной поликомпозицией — вступление фашистских войск в Краснодон. Новое изобразительное средство, конечно же, сближало этого художника с монтажно-живописным кинематографом.

Эти пусть и немногочисленные фильмы говорили об огромных творческих силах, таящихся в нашем кино. XX и XXII съезды партии направили нас к новым творческим вершинам. Было бы непростительным догматизмом расценивать новые явления советской кинематографии последних лет только под углом зрения художественных процессов, берущих свое начало еще в годы немого кино. Конечно же, это не так. Дело будущего исследователя определить — что же действительно нового принесли фильмы последних лет советскому кино. Но не видеть исторической преемственности между советским кино наших дней и его прошлым — значит уподобиться «Иванам, не помнящим родства».

Мы далеки от мысли сразу же наметить важнейшие художественные направления многонационального советского искусства последнего десятилетия. Но мы глубоко убеждены, что многое в лучших из этих фильмов появилось благодаря плодотворному развитию наших художественных кинотрадиций. И это относится не только к старшему поколению нашей режиссуры — к тому же С. Герасимову, М. Калатозову и особенно С. Юткевичу, который был чуть ли не центральным нападающим на поэтику Эйзенштейна и Довженко во время дискуссий 1935 года, а сейчас не только идет во многом по намеченным Эйзенштейном путям в освоении цвета («Отелло», вторая новелла «Рассказов о Ленине»), но и ставит «Баню» — картину всем своим художественным строем возвращающую художника к принципам монтажно-живописного кинематографа. А Калатозов! Он начинал свой творческий путь ярым сторонником монтажно-живописного кинематографа в фильме «Соль Сванетии». А потом были «Мужество», «Чкалов» и еще несколько хороших, но очень далеких от «Соли Сванетии» фильмов, и в их числе увенчанные лаврами Канна «Летят журавли». И вот «Неотправленное письмо» и «Я — Куба» — картины, не возвращающиеся к пройденному, но развивающие лучшие стороны, казалось, исчезнувшего монтажно-живописного кинематографа.

Что общего, если взять лучшие образцы творчества молодой режиссуры, между «Сорок первым», «Балладой о солдате», «Чистым небом» Г. Чухрая, «Домом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля и «Когда деревья были большими» Л. Кулиджанова, «Судьбой человека» С. Бондарчука, «Мне двадцать лет» М. Хуциева, «Отцом солдата» Р. Чхеидзе, с одной стороны, и «Ивановым детством» А. Тарковского и «Тенями забытых предков» С. Параджанова — с другой? Человек с минимальным чувством прекрасного сразу заметит у Тарковского и Параджанова родственные связи с Довженко и Эйзенштейном.

Да не поймут меня ложно — молодая наша режиссура не более традиционалистична, чем новаторы 20-х годов. И к ней вполне может быть отнесена очень верная характеристика Н. Лебедева нашей передовой режиссуры 20-х годов. «Новаторы были одержимы кинематографом,— пишет он.— Работа в кино была для них не профессией, а страстью. Они беззаветно верили в великое будущее экрана и делали все, чтобы превратить его в большое самостоятельное искусство».

●

Мы не погрешим против истины, если, перефразируя слова Н. Лебедева, отнесем их и к нему самому. И для Лебедева киноведение не профессия, а страсть. Он беззаветно верит в будущее киноведения, верит, что недалеко время, когда историю кино будут изучать не только во ВГИКе, но и во всех искусствоведческих вузах и педагогических институтах. Жаль, что в новом издании книги эта страстность научного исследования не проявилась по отношению к кинематографии союзных республик. А ведь уже в эти годы советское кино стало подлинно многонациональным искусством и наряду с русской кинематографией успешно развивалась украинская, грузинская, армянская, белорусская; зарождалась кинематография в среднеазиатских республиках.

В композиции книги глава «Кинематография братских республик», как и в первом издании, выглядит довеском к основному тексту. В ней Н. Лебедев не сделал даже попытки на материале республиканских студий подкрепить свою основную концепцию о развитии советской кинематографии в 20-е годы. А ведь творческие процессы во всех братских кинематографиях были однородны, что не исключало появления в каждой из них элементов национального своеобразия. Досаду здесь вызывает и то, что

при подготовке второго издания автор почти не использовал новую литературу по истории кинематографии союзных республик, даже изданную на русском языке. В результате в этой главе и факты не всегда точны и оценки фильмов в отдельных случаях неубедительны.

Так, например, вслед за практикой, принятой составителями каталога фильмов Госфильмофонда, в «Очерке» даты многих фильмов, поставленных в союзных республиках, даны не по году их выхода на республиканский экран, а по дате последующей демонстрации в Москве. Это неверно. Часто выход фильма в Москве задерживался на значительный срок. В результате дата его выпуска иногда оказывается обозначенной у Н. Лебедева годом позже, чем было в действительности. При стремительном движении киноискусства в 20-е годы это имеет большое значение не только для справедливой оценки отснятых кинокартин*.

Но особенно это существенно для уяснения тех художественных процессов, которые утверждали в кинематографии союзных республик черты своеобразия подлинно национального советского киноискусства, развивающегося и обогащающегося в тесном творческом общении с другими братскими кинематографиями.

Так, например, грузинский фильм «Сурамская крепость» Н. Лебедев оценивает в одном ряду с действительно очень слабой картиной «Изгнанник» как «костюмно-исторические ленты русского дореволюционного кинематографа». Но «Сурамская крепость» (поставленная, кстати, с участием художника Е. Лансере) — это одна из первых советских картин, где монтаж стал важнейшим выразительным средством. Два кадра — замуравливаемый в крепостную стену мальчик, страдающая внизу мать — и надписи — вопросы матери и ответы сына — Перестиани так ритмически смонтировал, что эмоциональное напряжение у зрителя достигало предела в ожидании надвигающейся трагической развязки.

Нельзя согласиться и с тем, что «Красные дьяволята» не разбираются в подглавке, посвященной грузинскому немому кино. В результате в книге нет цельной картины стремительного расцвета грузинского немого кино в целом и творчества крупнейшего для первой половины 20-х годов режиссера И. Перестиани, хотя по сравнению с первым изданием Н. Лебедев более подробно останавливается на картинах Перестиани после постановки «Красных дьяволят». Он приводит отзыв А. В. Луначарского о фильме «Три жизни», который наш великий художественный критик считал вершиной советской кинематографии того времени. Но Н. Лебедев ошибается, когда фильм Перестиани «Дело Тариэла Мклавадзе», поставленный одновременно с «Тремя жизнями», основываясь только на одном высказывании А. Бек-Назарова, характеризует как экзотический. Достаточно просмотреть хорошо сохранившуюся копию фильма «Дело Тариэла Мклавадзе», чтобы убедиться, что это была картина поразительная для своего времени по глубине реалистического письма режиссера и по правдивой и выразительной игре актеров.

Точно таким же недоразумением надо считать и противопоставление в главке, посвященной армянской кинематографии, фильма «Намус» (1925) повести А. Ширванзаде, на основе которой он поставлен. Первая повесть А. Ширванзаде потому и выдвинула его сразу в ряды крупнейших писателей, что в ней был сделан упор не на мелодраматические ситуации, как пишет Н. Лебедев, а, как и в фильме, на осуждение потерявших смысл норм адата. В опубликованной еще в 1962 году части мемуаров А. Бек-Назарова он подробно пишет, какое огромное значение имело для него реалистическое письмо Ширванзаде, под влиянием которого он и сам стал художником-реалистом*. Нет в фильме и грубых, натуралистически подчеркнутых деталей, «театральщины», «мелодраматизма». Именно поэтому, как и пишет Н. Лебедев, он оказался «ощутимым движением вперед к овладению реалистическим методом изображения жизни кавказских народов». Но ведь эти соображения о Бек-Назарове надо отнести и к его дальнейшему творчеству в немом кино, оказавшему ощутимое влияние не только на молодую режиссуру Армении. А этого-то и не чувствуется у Лебедева при характеристике как дальнейшего творчества Бек-Назарова («Зарэ», «Дом на вулкане», комедия «Шор и Шоршор»), так и наиболее значительных поставленных в Армении в годы

---

* Почти все армянские фильмы, начиная с «Намус», и грузинская картина «Дело Тариэла Мклавадзе» датированы в «Очерке» на год позже их выхода на экран. Первый же азербайджанский фильм «Легенда о Девичьей башне», наоборот, значится появившимся в 1923 году, в то время как он был завершен производством в 1924 году.

Точные данные о выходе армянских и азербайджанских фильмов даны в фильмографиях, приложенных к книгам, вышедшим на русском языке: «Кинематография Армении» и «Киноискусство Азербайджана»; первая выпущена в Москве, вторая — в Баку.

Из других неточностей отметим еще, что установление Советской власти в Армении произошло не в 1921, а в 1920 году; в 1923 году в Ереване было организовано не «Арменкино», а «Госфотокино Армении», под единственной маркой которого в 1925 году и была выпущена картина «Намус», а не как совместная постановка «Арменкино» (которого еще не существовало) и Госкинпрома Грузии — организации, всего лишь предоставившей павильон для съемки фильма. Неверно также, что М. Сарьян принимал участие в оформлении фильма «Ануш». К сожалению, этот замечательный мастер не оформил ни одного фильма. Ошибочно «Страна Наири» упоминается в «Очерке» как культурфильм. Это документальный фильм, снятый к десятилетию Советской власти в Армении.

* А. Бек-Назаров. Путь к реализму.— сб. «Кинематография Армении», М., Изд. восточной литературы, 1962.

немого кино картин П. Бархударяна и А. Мартиросяна, в особенности «Кикос» (1930) и «Мексиканские дипломаты» (1930), первых комедий в советском кино об историко-революционном прошлом. Н. Лебедев совершенно не учел утвердившуюся в нашем киноведении оценку этих фильмов — в работах Р. Юренева «Советская кинокомедия» (1964), С. Ризаева «Армянская художественная кинематография» (1963) и автора этих строк в сборнике «Кинематография Армении» (1962).

Нельзя согласиться с характеристикой белорусского фильма «В огне рожденная». Это приметная картина, интересно поставленная молодым тогда режиссером В. Корш-Саблиным, под влиянием лучших немых фильмов С. Эйзенштейна и А. Довженко. Более чем дискуссионной надо признать и оценку в этой же главе достижений азербайджанской немой кинематографии в целом, как «весьма скромных».

Правда, в Азербайджане не появились такие выдающиеся фильмы, которые можно было бы поставить в один ряд с мировыми шедеврами советского немого кино, но вклад азербайджанского киноискусства в культуру советских народов очень значителен. Картины «Во имя бога», «Дочь Гиляна», «Севиль» и, наконец, не упомянутая в книге немая картина М. Микаэлова «Исмет» сыграли очень большую роль в деле раскрепощения женщины-мусульманки во всех республиках советского Востока*.

Лишь один Довженко представлен Н. Лебедевым как крупнейший художник советского кино, в творчестве которого ярко проявились черты национальной самобытности его народа. Гениальный украинский художник заслонил в этой главе книги Н. Лебедева других выдающихся мастеров республиканского кино. Что же, за эту страстную любовь к творчеству Довженко можно простить Лебедеву недооценку им больших успехов в эти годы других национальных ответвлений советского кино. Ибо не только художника, но и искусствоведа надо оценивать не по отдельным недостаткам его работы, а по значительным достоинствам.

А главное достоинство книги Н. Лебедева — она учит любить отечественное кино.

* Недооценен в книге один из первых азербайджанских фильмов «Во имя бога», снятый в 1925 году по сценарию П. Бляхина А. Шарифзаде и А. Яловым. Суровым реализмом и сдержанной, правдивой игрой исполнителей он выделялся из числа первых малоудачных азербайджанских фильмов.

Письмо в редакцию

О МУЗЫКЕ В КИНО

Когда Великий Немой заговорил, на кинозрителя (заметьте — зрителя, а не слушателя) обрушился целый поток звуков: человеческая речь и раскаты грома; свист ветра и завывание вьюги; шум моря и грохот поездов; треск машин и станков и т. д. и т. п.

Ко всем шумам и звукам прибавилась еще и музыка, причем порой в таких больших дозах, что в кино звук занял доминирующее положение и зрительное восприятие стало порой вытесняться и заглушаться звуком. Но если от шумов и звуков, вызываемых природными явлениями, производством и т. д., мы отказаться в звуковом кино не можем — нельзя же показывать на экране мчащийся поезд, не передавая связанного с этим движением шума,— то ведь музыку-то к фильмам сочиняют специально.

И вот напрашивается вопрос: в каком объеме, в каком виде нужна музыка в кино?

К сожалению, музыка в наших фильмах часто ничего не добавляет к тому арсеналу художественных средств, которыми пользуется режиссер, она существует в картинах без серьезной на то необходимости. Напротив — заливает зрителей потоком страшного шума и треска.

Скажем, на экране бушует море. Мы видим это разбушевавшееся море, мы слышим его шум. И кроме того — музыку, которая не усиливает впечатление от того, что зритель видит на экране, а просто иллюстрирует изображаемое.

Или: на экране бой, сопровождаемый грохотом пушек и трескотней пулеметов. И идет он под оглушительную музыку.

Фильмы наши перегружены музыкой, она нередко «работает» вхолостую или мешает восприятию картины.

Это относится не только к художественным фильмам, но и к документальным и научно-популярным.

Мы смотрим фильм «Древние сооружения Московского Кремля». Прекрасны сооружения древней архитектуры. Хорош текст. Но беда в том, что картина сопровождается музыкой, я бы сказал, мешающей восприятию текста, часто заглушающей его. А ведь не надо забывать, что на некоторые произведения искусства («Сикстинская мадонна», например) хочется смотреть молча, в тишине.

Я уверен, все были бы поражены, если бы под сводами Архангельского собора или в Оружейной палате в Московском Кремле пояснения экскурсовода давались под аккомпанемент оркестра. А в кино это почему-то широко практикуется. Даже киноочерк о картинах Левитана дается под музыку, несмотря на то что каждая картина Левитана сама по себе музыка. Можно предполагать, что если бы Леонардо да Винчи видел картины Левитана, он не сказал бы своей знаменитой фразы, что «живопись — это музыка, которую никто не слышит».

Думаю, что не буду одинок, если скажу, что демонстрация живописи под музыку является просто кощунством. На самом деле, глядя на картину Левитана «Вечерний звон», мы как бы слышим звон колоколов, а с картины Саврасова «Грачи прилетели» до нас словно доносятся шум и гомон хлопотливых птиц. Спрашивается, зачем здесь музыка? Кому она нужна?

Такая же история в технических фильмах. Например, «Пластмассы в строительстве» и «Особенности строительства в сейсмических районах» целиком идут в музыкальном сопровождении.

По-моему, настало время начать борьбу со звуковыми излишествами в кино.

Д. БУТУРЛИНСКИЙ

Ленинград

Алексей КАПЛЕР

Сквозь годы

Когда мне предложили написать нечто о самом себе и о своем творческом пути, я пришел в полнейшее уныние. Для большей части человечества такое занятие, если оно выходит за рамки автобиографии, заполняемой в отделе кадров, противопоказано. Я принадлежу именно к этой большей части.

Однако же друзья-сценаристы, возмущенные моим намерением дезертировать, сказали: первый раз в истории кино случилось этакое чудо — хотят выпустить книжечку о нашем брате-сценаристе! Не смей лезть в кусты, бросайся в воду.

И вот, как видите, я пишу. Будь что будет.

Итак: рассказать о себе. А что? А как? А с чего начать?

К счастью, я прочел у Марка Твена добрый совет: не выбирай, чтобы начать, какое-нибудь время своей жизни. Броди по жизни как вздумается. Говори о том, что интересует тебя в данную минуту, пиши о прошлом и о том, что тебе только что пришло в голову. Тогда ты столкнешь современность с тем, что было давным-давно. Не нужно никакого таланта, чтобы сделать это.

Последняя фраза решила дело, и я принял совет великого писателя.

«КНЯГИНЯ «ИХ ВАЙС НИХТ»

Несколько дней тому назад мы с женой возвратились из Франции. До этого нам уже не раз, как принято говорить, «доводилось бывать» в этой стране, но нынешняя поездка имела особый смысл. Она связана с жизненным материалом, с темой, которая нас обоих захватила. Меня — по скрытым в ней кинематографическим возможностям, жену — поэта Юлию Друнину — потому, что в этом материале заключен особый, неожиданный, новый поворот близкой ей поэтической темы Отечественной войны.

Мы думаем, что наша работа сложится воедино и будущий сценарий наполнится стихами, поэтическими образами.

Речь идет о судьбе одной русской женщины.

Полстолетия тому назад начался «бег», эпопея белой эмиграции. Все выброшенное за границу Октябрьской революцией — прямые враги и обманутые ими люди, солдаты и офицеры белых армий, духовенство, аристократия, банкиры, биржевики, помещики и их челядь, авантюристы всех мастей — все хлынуло за границу.

В одной только Франции осело около трехсот тысяч бывших подданых Российской империи. В Париже — восемьдесят тысяч.

И вот 10 часов утра. Воскресенье. Мы слушаем позднюю литургию в русской православной церкви на рю Дарю. Это та самая церковь, знаменитая парижская церковь на рю Дарю, в которой, вокруг которой некогда собиралась русская белая эмиграция. По воскресеньям не то что в храм, но даже и за церковную ограду немыслимо было попасть. Церковный двор, все переулки и улочки вокруг православной церкви бывали забиты русскими, все рестораны, кафе, бистро — все бывало заполнено до отказа русскими эмигрантами. Здесь назначались встречи, деловые, политические, коммерческие, всяческие. Здесь составлялись заговоры, вербовались террористы. Здесь суетились котелки, цилиндры, канотье, велюровые шляпы, окладистые бороды, величественные бакенбарды, легкомысленные бородки клинышком, усы, усы, усы... усы а ля Вильгельм,

---

Воспоминания А. Я. Каплера, публикуемые нами с сокращениями, будут изданы полностью Бюро пропаганды советского киноискусства.

усы с подусниками, фатовские усы шнурочком, густые штабс-капитанские, солидные, висячие помещичьи усы, каких только тут не было сортов и видов!

Сюда, в русскую церковь, являлись один за другим деникинцы, красновцы, врангелевцы — по мере того как народ выбрасывал их из Советской страны.

Здесь можно было встретить чудом уцелевших царских сановников, экс-миллионеров, писателей-эмигрантов, дам света и полусвета.

Шли годы, десятилетия. Угасали одна за другой надежды. Кое-кто «выплыл», стал «деловым человеком», большинство же пошло в шоферы, в лакеи, дворники. Жить надо было. Кто возвращался с повинной на Родину, кто продолжал злобствовать, кто опускался на дно, впадал в маразм.

Все больше вырастало могил на русском кладбище.

Но вырастало и новое поколение — второе поколение эмиграции. Выросли те, кого увезли ребенком с родины, и те, кто родился уже на чужбине.

Среди них были «наследники», были продолжатели дела отцов, ненавистники, враги, но были и такие, у кого под внешностью иностранца, за воспитанием и культурой француза скрывалось русское сердце.

Женщина, судьба которой нас интересует, была одной из самых красивых, самых очаровательных дам Парижа. Она была очень умна, широкообразована, остроумна.

Родители увезли ее в эмиграцию, когда девочке только исполнилось девять лет.

И когда началась война, когда фашисты захватили Францию и ворвались в Советский Союз, эта аристократка, княгиня оказалась среди тех, кто не мог остаться равнодушным к судьбе своей родины — России и своей второй родины — Франции.

Она была одной из первых в движении Сопротивления, героически сражалась с фашистами, была выдана провокатором и схвачена гестапо.

Нацисты казнили ее, когда война шла к концу, когда наша авиация бомбила Берлин, когда французские партизаны освободили уже Париж, когда победа была совсем близка.

Ее муж, потомок одной из самых знатных фамилий царской России, был тоже арестован гестапо и выпущен только после казни жены.

Он стал священником.

И вот, чтобы повидать этого человека, мы пришли в русскую церковь на рю Дарю.

Если обойти здание церкви справа и спуститься в полуподвальное помещение, попадаешь в малый храм, где православная служба совершается на французском языке.

Молящихся здесь всего несколько человек — меньше, чем певчих на клиросе.

Вот он. Немного сутулая фигура, облачение кажется слишком тяжелым, седая борода, густые черные брови, живой, умный взгляд.

— Sagesse!..— возглашает он с амвона.— Смирение!.. И кажется, что это не текст литургии, а слово, обращенное этим человеком к себе, как итог пережитой им трагедии.

Вечером мы были у него дома, он живет здесь же, за церковной оградой, в архиерейском доме.

Удивительный произошел разговор. Он знал, зачем мы пришли, знал, что нас интересует судьба его погибшей жены. Но мы говорили о московской погоде, о гастролирующем в Париже нашем театре, о Бунине, о цветах, о ресторане «Петроград», что против русской церкви, о Марселе Марсо, о философии Льва Толстого, о Сартре, о Камю, о стихах Блока, о цвете сегодняшнего неба над Парижем... но ни слова о ней, ни слова о ее жизни и о ее гибели.

И в то же время весь наш разговор, каждое слово были о ней. За каждым словом незримо стояла она, ее взгляды, ее вкусы, ее неповторимая личность. Это был разговор на непрерывно текущем подтексте.

Как много узнали мы о своем собеседнике, об отношениях между ним и женой, об ее удивительной тонкости, о любви этих людей, об их ранимости, об их любви к далекой, далекой родине...

И все это без единого впрямую сказанного слова.

Пусть простит меня читатель за это отступление от задачи книжки, но я полон всем этим, не могу не думать, не говорить об этом. А памятуя добрый совет Марка Твена, пишу о том, о чем сейчас думаю. Потерпи, читатель, потерпи, пожалуйста.

Написать о женщине, в которой слились любовь к России, оставленной в девять лет, с любовью к Франции, стальное мужество с женской нежностью и обаянием, умение

вести увлекательный светский разговор с умением героически молчать под пытками фашистов — какая задача!

Они прозвали ее «Принцесс их вайс нихт» — «княгиня я не знаю». Ничего, кроме слов «я не знаю», она им не сказала.

Я думаю о судьбе этой женщины, о судьбах молодежи — о втором поколении белой эмиграции. Есть среди них такие, что стали иностранцами, впитали чужую культуру и забыли свою настоящую родину.

Я говорю о других — о тех, кто, невзирая на заграничное воспитание, невзирая на то, что Россию почти не знал или, родившись за границей, не видел никогда, остался русским. О тех, у кого русское сердце, кого нельзя никакими силами оторвать от родины, от ее счастья и ее мук.

ДЕСЯТЬ СЕРИЙ «ТАЙН НЬЮ-ЙОРКА»

Свою кинематографическую жизнь я начал в качестве оголтелого зрителя. Нас в Киеве была целая шайка оголтелых. Вместо того чтобы чинно сидеть на партах и следить за указкой Аполлинария Леонтьевича, которою он обводил границы Австро-Венгрии, шайка удирала на «Кукушкину дачу» — поросшие кустарником отроги Днепра и разыгрывала сюжет очередной серии «Вампиров» под названием «Исчезновение мертвеца» или «Кровавая свадьба».

В общем, мы не так много потеряли, ибо шел уже второй год мировой войны и границы, которые мы не заучили, все равно летели ко всем чертям.

Правдами и неправдами мы добывали деньги и бегали смотреть серию за серией «Фантомаса»: «Мертвец-убийца», «Жюв против Фантомаса» и т. д.

Особенно сложно получилось у нас с «Тайнами Нью-Йорка». Картина эта была в десяти сериях. Первая называлась «Маска, которая смеется», вторая — «Скрюченная рука», затем «Тайна двойного креста», «Портрет-убийца».

Каждая серия заканчивалась безумно интригующе, и в ожидании продолжения каждый из нас сочинял свой вариант следующей серии и отстаивал его. Что будет с Элен Додж? Как она освободится из лап человека-зверя? Что придумает детектив Жюльен Карель?

Мы горячо обсуждали каждый из наших вариантов. После одного из таких обсуждений я целую неделю не мог справиться со своей челюстью, которая была сдвинута силой аргументов моих оппонентов вправо. Это было мое первое столкновение с критикой.

«Тайны Нью-Йорка» шли в синематографе «Экспресс». Однако всякий раз, как демонстрация доходила до четвертой серии, в нашем Киеве происходила смена власти, синематограф ввиду боевых действий закрывался, а когда снова открывался, то картину начинали опять крутить с первой серии.

Это обстоятельство очень волновало нас. Дальше четвертой серии дело не двигалось.

Между тем нам было достоверно известно, что в конторе представителя «Братьев Патэ» господина Розенталя хранятся коробки со всеми десятью сериями.

Мы обсуждали всевозможные проекты: ограбить, например, банк и на эти деньги купить все серии картины. Можно отравить господина Розенталя, забраться в суматохе в контору и похитить картину. Можно прийти к тому же Розенталю и, угрожая имеющимся у нас пугачом, заставить показать нам последние шесть серий.

В конце концов один из нас при помощи какой-то сомнительной в нравственном отношении операции достал у своих родителей пять рублей. Это была маленькая золотая монета с изображением бывшего царя — курносый профиль с некоторой бородкой.

На эти деньги был подкуплен меланхоличный механик господина Розенталя. Он обслуживал небольшой просмотровый зал, имевшийся при конторе.

Мы явились, как велел меланхолик, в восемь часов вечера с черного хода в контору. Хозяина уже не было. Заведение закрыто.

Нас было пятеро оголтелых. Мы уселись в кресла. Погас свет, и... И механик начал нам показывать картину с первой серии.

Мы похолодели. Неужели дело дойдет только до четвертой и что-нибудь снова помешает? Эти первые четыре серии мы знали давно наизусть.

Механик был человеком добросовестным и решил показать нам за нашу пятерку все как есть.

Когда кончилась четвертая серия, наше напряжение достигло наивысшей степени. Мы боялись пошевелиться, не глядели друг

на друга. В полной тишине раздался только некий звук, виновником которого был один из нас. Но мы даже не стали выяснять, кто именно проштрафился. Не до того было.

И вот снова над нами простерся луч света, и — о чудо!— началась долгожданная, недостижимая пятая серия «Тайн Нью-Йорка»!

Между частями загорался свет, мы сидели мокрые, красные, с выпученными глазами и продолжали смотреть на белый экран, пока не возобновлялась демонстрация.

Меланхолик добросовестно показал нам все десять серий. Это продолжалось всю ночь.

Потрясение было очень велико. Когда мы вышли утром на улицу, первое, что мы увидели — была мертвая лошадь на тротуаре.

За ночь произошла очередная смена власти. Город захватили петлюровцы. По мостовой Крещатика медленно текло варенье. Храбрые сичевики нашли на складах магазина «Балабуха» огромные бочки. Но ввиду того что в них вместо ожидаемой жидкости оказалось безалкогольное варенье, то на бочках было вымещено горькое разочарование: они были разбиты, и варенье выпущено на волю.

Дома родные, до смерти испуганные нашим ночным исчезновением, сделали с каждым из нас примерно то же, что петлюровцы со злополучными бочками. Боли мы не чувствовали. Мы видели десять серий «Тайн Нью-Йорка»!

Мне стыдно, что в то суровое время я и мои двенадцати-тринадцатилетние балбесы так далеко оказались от жизни, такими занимались глупостями. Но так оно было. Ничего не поделаешь!

СТРАНСТВИЯ В ИСКУССТВЕ

ФЭКС расшифровывался как Фабрика эксцентрического актера. Я был одним из этих эксцентрических актеров.

Основали «фабрику» Григорий Козинцев и Леонид Трауберг в Ленинграде в конце 1921 года.

Они поставили «Женитьбу». Зрительный зал бурно реагировал на режиссерское решение спектакля. О характере этого решения можно составить себе представление по одному тому, какую я исполнял роль. Это была роль Ната Пинкертона (в «Женитьбе» Гоголя!). Кроме того, я выходил в костюме и гриме циркового рыжего и объяснял, что такое теория относительности. Какие выразительные восклицания раздавались в зрительном зале! Как хлопали двери за уходящими возмущенными зрителями! Какой пронзительный свист летел с балкона! Но мы, виновники спектакля, были счастливы — нам казалось, что цель достигнута: старое, обветшалое искусство повергнуто в прах, а новое торжествует. Реакция зала — естественное возмущение людей, воспитанных на образцах буржуазного искусства.

Вскоре Козинцев и Трауберг начали работать в кино.

Мое эксцентрическое участие в их кинодеятельности вначале выразилось в исполнении роли норвежского хулигана в «Чертовом колесе».

Ввиду того что этот хулиган должен был быть смешным, мне вогнали в каждую ноздрю по целой пачке ваты. Затем ноздри залили гримерным лаком. Для дыхания, к счастью, все же оставили незапечатанным рот.

В таком виде я изображал переодетого матросом норвежского подонка, который затевает в ресторане дебош. Эти действия носили чисто политический характер, ибо имели целью скомпрометировать ужинающих здесь советских моряков с «Авроры».

Дебош снимался со смаком. Я бил посуду, переворачивал столы, ломал стулья и с удовольствием дрался.

Некоторое время картина шла с этим эпизодом, но вскоре наступила какая-то перемена в международных отношениях и весь норвежский эпизод был безжалостно вырезан вместе с моим прекрасным толстым носом, битой посудой и роскошной потасовкой.

Жертвы, принесенные мною на алтарь святого искусства, оказались напрасными.

Козинцев и Трауберг шли к революционному кинематографу своим, особым путем. Даже ранние увлечения этих замечательных художников, их эксцентрические опыты кое-что определили в трилогии о Максиме.

Эти влияния можно без всякого труда проследить.

К сожалению, рассматривая путь Козинцева и Трауберга, наши теоретики часто разрывают «ранних фэксов» и создателей «Максима» на две ничего общего друг с другом не имеющие части.

Были, мол, такие буйные молодые люди, которые ставили какие-то буйные, эксцентрические картины. И вдруг они взяли да поставили «Максима» — реалистический шедевр, одно из лучших произведений о Революции.

Это, конечно же, глубоко неверно.

В драматургических и режиссерских решениях «Нового Вавилона», «СВД», «Одной» и «Максима» легко обнаружить немалое количество зависимостей от того, что было найдено авторами в их «эксцентрический период».

Конечно, новые большие общественные задачи, партийная тема трилогии о Максиме поставили перед авторами совсем иные требования.

И замечательно, что Козинцев и Трауберг сумели органически сплавить лучшее из того, что было приобретено ранее, с новым, найденным в самой работе над «Максимом».

Вернусь, однако, к своей теме.

Довольно долго я мнил себя актером. Играл в театре господина Де Пурсоньяка в собственной постановке, причем бедный мольеровский Пурсоньяк катался по сцене на трехколесном велосипеде, делал кульбиты, у него по временам поднимались дыбом рыжие волосы, загорался красным светом нос и шел дым из ушей.

Я играл на площадях царя Максимилиана и падал на колени перед царицей Венерой, которая провозглашала:

Если хочешь иметь Венеру, то переходи
в мою веру.
И перед всем миром поклонись моим кумирам.

Я танцевал в эстрадном театре с Лидой Винтер. Наш номер назывался «Лидия Ивер и Алексей Бекефи. Танго смерти».

С Козинцевым и Юткевичем мы организовали театр «Арлекин», где ставился «Балаганчик» Блока, в этом же составе мы давали кукольные представления в подвале «Бродяга» и на Софиевской улице Киева. Козинцев и я показывали кукол и говорили за них. Григорий Михайлович исполнял фальцетом все высокие голоса, я — басовые. Юткевич вертел шарманку и выкрикивал тексты от автора. Мы были людьми убежденными и считали, что ниспровергаем отжившее буржуазное искусство и создаем новое, революционное.

Мое последнее выступление в актерском качестве состоялось, когда я уже окончательно разочаровался в своих отношениях с этой профессией, образумился, переехал в Одессу и занимал должность заведующего культотделом Союза работников искусств. Стал, так сказать, приличным человеком.

И вдруг приглашение из Ленинграда от моих друзей — так, мол, и так, ставим «Шинель», приезжай играть роль «значительного лица». Козинцеву и Траубергу часто приходили в голову фантастические идеи. Однако же мне захотелось поехать. Как быть? С работы никто не отпустит...

И вот приходит в Союз на мое имя телеграмма: «Сестра умерла, выезжай немедленно», подпись почему-то «Эльга». Никакой сестры в Ленинграде у меня не было. Никакой Эльги не существовало в природе. Просто так отреагировали Козинцев и Трауберг на мое сообщение о том, что я рад бы поехать, да не отпустят с работы.

Сослуживцы поахали над телеграммой. Начальство дало отпуск и даже деньги на дорогу. Почти два месяца я был занят на съемках «Шинели». Естественно, что похороны сестры не могли длиться так долго, и я написал в Одессу, что меня постигло новое бедствие — я заболел сыпным тифом.

В ответ пришли полное сочувствий письмо и запрос — в чем я нуждаюсь.

Наконец настало время возвращаться. Сообщив о «выздоровлении», сел в поезд и поехал домой, в Одессу. Еду и мучаюсь. Не по поводу своих обманов, а из-за того, что у меня очень уж цветущий вид. Не похож на перенесшего сыпной тиф. Толстый, как шар, красные щеки, человек, как говорится, пышет здоровьем. Взгляну в зеркало и отвернусь в отчаянии. Как быть?

Ехал, ехал и наконец додумался: в Фастове во время стоянки поезда зашел в парикмахерскую и попросил наголо обрить голову. Эффект получился поразительный.

Вся моя толщина стала признаком нездоровой полноты, и даже ярко-красные щеки выглядели как-то болезненно.

Я убедился в этом по печальным, сочувствующим взглядам своих сослуживцев.

Председатель Союза, вздохнув, предложил выдать мне денежную ссуду. У меня хватило осторожности не взять ее.

Через три месяца в Одессе демонстрировалась «Шинель», и мой сыпной тиф вместе с похоронами сестры разлетелся, как дым.

Состоялся серьезный разговор, а те из сослуживцев, с которыми я дружил, хоть и в шутку, но довольно чувствительно меня

отлупили. Снова пришлось пострадать за искусство.

Через некоторое время я все-таки оставил спокойную жизнь и перешел на Одесскую кинофабрику. Стал ассистентом А. П. Довженко, который начинал ставить «Арсенал».

О работе с Довженко невозможно рассказать бегло. Это тема особая — я оставляю ее на будущее.

После работы с Довженко я стал режиссером, поставил несколько короткометражек и даже одну большую картину, не выпущенную, впрочем, на экран ввиду ее «упадочничества», как было сказано в акте правления ВУФКУ — тогдашнего «Украинфильма».

Однако же все мои блуждания в театре и кинематографе в актерском и режиссерском качестве становились для меня все менее и менее интересными.

Не удовлетворяла участь говорить чьи-то слова, передавать чьи-то мысли, в то время как тысячи вещей, которые мне самому хотелось высказать, оставались при мне. Меня «распирало» от интереснейших, как мне казалось, историй, которые совершенно необходимо рассказать всем. Мне хотелось передать свои мысли, свои взгляды. Это и только это казалось важным. Я думал, что могу сказать нечто такое, чего никто другой не скажет.

Ни в качестве режиссера, ни в качестве актера я этого делать не мог.

Был, правда, предо мной пример — человек, который сочетал в себе и режиссера и писателя,— Довженко.

Но он представлял собою феномен — это была личность неповторимая не только по силе таланта, по особости своеобразного мышления, но и потому, что Довженко был и философом, и писателем, и кинорежиссером одновременно. Все эти качества переплетались, сливались в нем. Его ви́дение мира было совершенно особым, и ни один художник не мог повторить Довженко. Он был уникален, единствен.

Я начал писать рассказы, но кинематографическая отрава ужасно мешала.

Незаметно для самого себя я стал кинематографистом — не мог уже думать иначе как кинематографическими образами. Все, о чем хотелось писать, непроизвольно приобретало экранную форму.

Но кроме этой причины, толкавшей меня на тернистый путь сценариста, была и другая.

Множество молодых литераторов, как и я начали понимать, какие огромные возможности скрыты в новом виде литературы — кинодраматургии. Ведь кинематограф, в сущности говоря, вошел в современное человеческое общество как неотделимая часть его духовной жизни. Трудно сказать, что больше теперь влияет на человека — книжка или экран.

А выразительные средства кинематографа, его эмоциональная сила, на мой взгляд и по мнению моих единомышленников, несоизмеримы с прозой или наивными условностями театра.

Итак, непоправимое свершилось — я стал на всю жизнь сценаристом.

ПЕРВЫЙ СЦЕНАРИЙ

Однако же решения — решениями, а жить на что-нибудь надо было. Стал я искать работу, да не какую-нибудь, а такую, чтобы помогала моим «высоким» творческим намерениям.

И привели меня поиски в редакцию маленькой по формату, но крайне боевой газеты «Постройка». Была она органом Главстройпрома Народного комиссариата тяжелой промышленности.

В начале 30-х годов, когда разворачивалось гигантское индустриальное строительство, Главстройпром, подчинявшийся наркому Серго Орджоникидзе, был, может быть, самым важным в стране учреждением. Служебное редакционное удостоверение «Постройки» открывало мне все заводские проходные, все двери кабинетов, позволяло ехать на любое строительство, ходить на любые заседания.

Каких только не перевидал я за это время людей, какие характеры, столкновения, происшествия, и все это было деталями могучего процесса преобразования отсталой нашей аграрной страны в индустриальную державу.

Я встречал необыкновенных, ярких, талантливых людей — воспитанников Серго, решительных, смелых руководителей строек-гигантов, встречал деляг, хапуг и героев, восторженных дураков, злопыхателей, обывателей, замечательных женщин, которыми гордится страна, и грязных девок, ищущих мужика с деньгой. Встречал уголовников, прощелыг, «хозяйственных» мужчин, которые берегли народную копейку и прозевы-

вали народные миллионы, встречал тусклых, необразованных типов и мальчиков-романтиков, которых не могли сбить с убеждений никакие испытания, встречал хватких собственников, греющих руки у большого дела... Кто только не попадался мне на пути... И все это вместе была великая стройка социализма. Никакие скверные свойства тех или иных людей не могли изменить главного — дело шло, в огромном котле все кипело и переваривалось.

Плохие работники наносили вред на том или ином участке, а остановить всенародный подъем никому не было под силу. Республика строилась, и над всем этим движением, возникшим во всех концах страны, стоял великий командир — большевик Серго Орджоникидзе.

Сколько интересного видел я на заседаниях коллегии Наркомтяжа — их вел Серго. Он сидел во главе огромного «теобразного» стола. Вокруг — члены коллегии, а за их спинами по стенам светлого зала — вызванные директора заводов, начальники строек, главинжи, главмехи, начальники всяческих снабжений. Здесь запросто принимались решения, изменявшие жизнь целых областей, здесь учились думать в масштабах страны, земного шара, учились экономить рубль и тратить миллиарды на строительство, здесь учились коллективизму, инициативности, взаимовыручке.

Здесь реально воплощалась экономическая идея социализма. Своих помощников — начальников строек и директоров — Серго отлично знал и дорожил каждым. Имя Серго объединяло разбросанных по необъятным просторам людей. Это был единый коллектив. Какие сюжеты разыгрывались в этом зале, какие проявлялись могучие характеры!

Чем больше узнавал я людей, чем чаще ездил со стройки на стройку, тем больше возникало тем, сюжетов, намерения набегали одно на другое, одно другого, как казалось мне, важнее, значительнее...

И вот тут-то я впервые столкнулся с тем, что мучило меня впоследствии всю жизнь: медлительность кинематографической работы, двухгодичная, в лучшем случае, протяженность от сценарного замысла до выхода фильма на экран, великое множество различных «но», прохождение сценария сквозь инстанции, его обсуждающие и часто обгладывающие до костей, планы студии, намерения режиссеров и т. д. и т. п. Если бы я был прозаиком, уверен, что мне посчастливилось бы в те годы написать великое множество вещей, ибо я был так заражен материалом, что искрил при прикосновении, и стоило задать мне один вопрос, как я чуть не до смерти заговаривал собеседника, призывая его разделить мои любви и ненависти, симпатии и отвращения.

А удалось мне написать и реализовать, то есть довести до экрана, всего-навсего одну небольшую комедию «Три товарища». (написанную в соавторстве с Т. Златогоровой).

Это было ничтожно по сравнению с моими желаниями и надеждами. Да и то, к великому моему огорчению, от сценария осталось только внешнее, только поверхность сюжета; то главное, что хотелось мне рассказать о своих героях, осталось на бумаге.

Я пробовал в чем-то убеждать режиссера Семена Алексеевича Тимошенко, но он тут же отводил все без исключения мои соображения. И делал это так мягко, так дружески, так убедительно, что я сдавался.

Семен Алексеевич был в высшей степени профессионалом. Он именовал себя «инженером» кинорежиссуры и действительно им был. Человек удивительно приятный, с мягким юмором, ласково улыбающийся... Несмотря на все мои огорчения по поводу картины, у меня навсегда осталось чувство нежности к этому милому, очень доброму, очень хорошему человеку.

Впрочем, комедию выручали три обаятельнейших актера — Михаил Жаров, Николай Баталов и Анатолий Горюнов. Да еще музыка И. О. Дунаевского.

Помните «Песню о Каховке» на стихи Михаила Светлова? Ведь это с экрана, из «Трех товарищей» пошла она жить.

Я хочу вернуться ненадолго к более раннему—одесскому—периоду моей киножизни.

К великому сожалению, почти ничего не написано о 20-х годах на Одесской студии. Уходят годы, уходят люди, которые могли бы рассказать очень много важного и интересного для истории советского кино.

Вспоминать об Одессе — значит почувствовать вдруг снова юное ожидание счастья, которым я жил тогда.

Только чувство это, к сожалению, так нестойко... Оно вспыхивает теперь только на короткое мгновение, но в это мгновение меня успевает ожечь одесское солнце (такого

солнца нет нигде в мире!), в ноздри ударяет запах моря (такого моря нет нигде, кроме Одессы!), я вижу сад студии, вижу своих друзей и учителей, милых ребят из лаборатории № 2, седого Чардынина и бронзового Довженко, Исаака Бабеля, Гричера, Шумского, все они живы, они здесь, вокруг меня...

Но мгновение есть мгновение. Не больше.

И снова между этим чудесным временем и мною — сорок лет.

В Киеве здравствует один из главнейших деятелей Одесской кинематографии — Павло Федорович Нечес. Ему исполняется в 1966 году 75 лет.

...Однажды к нам на студию явился новый директор — выдвиженец. Был он небольшого роста, но необычайно широк в плечах, длиннорук и коротконог. Глубоко вставленные глаза, выдвинутые вперед резкие скулы, грозный, не обещающий ничего хорошего подбородок. Кепка, сдвинутая на затылок, ярко-желтое кожаное пальто, надетое на голое тело. То есть брюки у директора имелись и даже с гигантским клешем, но туловище почему-то, несмотря на жару, покрыто этим кожаным пальто.

Бывший матрос дредноутов «Мария», «Императрица Екатерина Великая», активный участник боев «с контрой всех мастей», как он сообщал в автобиографии, участник боев за взятие телеграфа и Зимнего дворца в Петрограде, боев с Красновым, Калединым, Корниловым, Петлюрой, Махно. В бескозырке и тельняшке прошел весь боевой путь матрос Павло Нечес, был ранен, возвращался в строй.

Но вот он стал директором, и вместо тельняшки могучие плечи облачены в желтую кожу.

Первое впечатление у нас было ужасное. Казалось, что этот человек, рисующий вместо подписи какие-то палки, погубит и студию и всех нас.

Личный состав Одесской студии дрожал в ожидании катастрофы. Как-то раз, получив на своем заявлении, не помню уж по какому поводу написанному, резолюцию в виде ряда чернильных палок, я вышел из директорского кабинета и попросил секретаря разобрать, что Павло Федорович написал. Секретарь не разобрал. Явились главбух, кассир, два режиссера, оператор Дробин, курьерша... полчаса мы безуспешно пытались расшифровать директорские иероглифы, наконец кто-то дал разумный совет: «Зайди к нему и спроси, что он написал».

Это предложение показалось мне гениальным.

Я вошел в кабинет и протянул свою бумагу: «Павло Федорович, что вы здесь написали?»

Павло поднял голову, возмущенно глядя на нахала, взял бумагу, долго всматривался в нее и возвратил, сердито буркнув: «Ты бы еще завтра пришел».

Но вот мы стали постепенно замечать удивительные вещи: в глазах нашего грозного матроса то и дело появлялись искорки смеха. Мы стали понимать, что не так он прост и часто нас разыгрывает, посмеиваясь, когда мы принимаем его «простоту» за чистую монету. Его распоряжения, на первый взгляд грубые и разрушительные, оказывались, по сути дела, разумны.

У Нечеса был неповторимо сочный, народный язык. А когда он по-настоящему взял в руки студию, то оказался отличным директором — решительным, умным, умеющим разобраться во всех сложных творческих и организационных вопросах.

Павло не играл больше грозного матроса — это был наш старший товарищ, настоящий большевик — человек кристальной честности, беспредельно преданный Революции.

Как много добра сделал Павло Нечес для советского кино! Как помогал Охлопкову, Довженко, Пырьеву, Лукову, Демуцкому, Екельчику, Рошалю, мне грешному и многим, многим, многим другим. Даже на первых порах, когда Нечес еще был «грозным матросом», когда он не разбирался в тайнах творчества, когда был груб,— сколько за этой внешней грубостью и непониманием искусства скрывалось желания сделать добро! В то время Довженко с первой постановкой по его же сценарию комедии «Ягодка любви» постигла неудача.

Как вспоминает режиссер А. Швачко, бывший помощник А. П. Довженко, Павло вызвал к себе всю группу и сказал речь:

«Сашко! Тебя нужно было бы выгнать с кинофабрики. Сценарии ты писать не умеешь и не берись за это дело. Иду на последнюю пробу — вот тебе сценарий. Сделаешь фильм — твое счастье. Не сумеешь — выгоню». И Павло дал Довженко сценарий «Сумка дипкурьера».

Павло был удивительным рассказчиком. Его, правда, нелегко было растормошить.

Но если уж он начинал «выдавать» рассказы, мы покатывались от смеха.

Бабель был его неизменным внимательнейшим слушателем. Он был влюблен в рассказы Нечеса. Исаак Эммануилович как никто умел уговорить его, «подбить», создать обстановку, в которой Нечес «раскрывался». Все рассказы Павло Федоровича были автобиографичны — о похождениях матросов в гражданской войне. Они бывали пересыпаны неповторимыми, удивительными народными словечками. Юмор Нечеса был совершено своеобразен.

Бабель строил планы — как бы тайно подсадить стенографистку за ширму или в соседнюю комнату (магнитофонов еще не было в те годы), ибо Павло тотчас прерывал рассказ, если замечал, что кто-нибудь записывает его. Он, кажется, считал, что его смешные, дурашливые рассказы не к лицу руководящему работнику. Нечес бывал груб в разговоре, но эта грубость была целенаправлена, он знал, когда и с кем нужно грубо разговаривать.

На студии работали три немца-оператора. Их выписали из Германии, платили большие оклады валютой и надеялись, что они научат нашу операторскую молодежь хорошо снимать. К каждому из них — господам Станке, Гольду и Рона — были прикреплены выпускники Одесского кинотехникума.

Ребята с великой охотой таскали штативы и сумки с аппаратурой, бегали от осветителя к осветителю и выполняли бесчисленные поручения шефов.

Как-то раз директор собрал их и спросил, как идет освоение буржуйской техники. Один из помоператоров рассказал, что его шеф господин Рона не только ничего не объясняет своим подопечным и не отвечает на их вопросы, но еще и закрасил эмалевой краской разных цветов бленды объективов, для того чтобы будущие операторы не понимали, какой объектив применяется в каждом случае; Рона командовал на ломаном русском языке:

— Подавайт зельони!

Или:

—Подавайт фиолет! Белий! Красни! Черни!

Рона был некогда до революции часовщиком в Петрограде, уехал в Германию и освоил новую выгодную профессию.

Типичный немецкий кулак, неповоротливый, жадный, медленно соображающий,— таким был Рона.

Большого роста, с круглым, красным тупым лицом, заплывшими водянистыми глазками.

Услышав рассказ о «красных» и «синих» объективах, Нечес громко заскрежетал зубами и махнул рукой, закрывая совещание с ребятами.

Через минуту секретарь дирекции, курьер и бухгалтер — вся контора — бегали по территории студии, разыскивая господина Рона. Его нашли в лаборатории и доставили к директору.

Никто никогда не узнал, о чем говорил Павло господину Рона, ибо сидевший в соседней комнате секретарь дирекции Юрий Михайлович — тихий, застенчивый человек,— заслышав из кабинета первые же слова Нечеса, выскочил в сад и не возвращался до конца рабочего дня.

Полный текст директорской речи слышал только господин Рона. Ребята из лаборатории № 2 видели, как Рона на согнутых ногах выходил из здания конторы, и божились, что волосы у него стояли дыбом. Чем отмывал всю ночь господин Рона прочные немецкие эмалевые краски — тоже неизвестно. Но на утро не стало ни «красных», ни «зеленых», а в мерзком характере этого немца произошел ряд волшебных изменений. Откуда-то вдруг появились у него кошачьи интонации, появились даже прилагательные:

— Дорогой Альеша, будь добренький, достань «Рошер 75», пожалуйста, прошу...

Рона начал ставить своих помощников к аппарату, объяснял тонкости ремесла, давал крутить ручку и часто сам бегал к приборам поправлять свет, не затрудняя ассистента или помощника.

Кроме Чардынина и нескольких «апробированных» старых режиссеров на студии начинала действовать молодежь, затевались смелые режиссерские эксперименты; одни удались, другие не удались. Алексей Максимович Смирнов ставил сценарий Маяковского «Декабрюхов и Октябрюхов». Охлопков — «Митю» Николая Эрдмана, на улицах Одессы молодой Эйзенштейн снимал в ту пору «Броненосец». И хоть это и была экспедиция Москвы — работа Эйзенштейна являлась частью одесской кинематографической жизни. Но были на Одесской студии и постановки весьма сомнительного свойства. Так, один из режиссеров крутил приключенческий фильм, в котором рассказыва-

лось о том, как некий коммунист в некоей заграничной стране пошел на подпольную работу в высшее общество. Он для этого назвался «графом Виолет» и по ходу действия в партийных целях ухаживал за «баронессой Дианой».

В маленьком зале режиссер просматривал материал отснятого павильона «Будуар баронессы Дианы». Директор сидел тут же.

В будуар к светски возлежащей на софе баронессе входил одетый во фрак, с цилиндром на голове граф Виолет.

Баронесса держала в пальцах незажженную аристократическую папиросу длиной в полметра. Граф подходил к софе и давал баронессе прикурить. Для этой цели он доставал из кармана коробок спичек, чиркал несколько раз, изогнувшись перед баронессой, и когда скверная серная спичка наконец загоралась, зажимал в ладонях огонек и таким манером подносил его к кончику баронессиной папиросы. К концу просмотра послышался знакомый зубовный скрежет.

Зажгли свет.

Нечес сказал режиссеру:

— Я, братику, баронов в лицо не бачив, а бачив только баронские задницы, когда вони тикали от нас. Но я тебе скажу, что твои аристократы даже на те задницы непохожи.

Нечес вскоре не то ушел в отпуск, не то его перевели в Киев, и сцена со спичками в будуаре именно в таком виде осталась в выпущенной на экран картине.

Когда начинаешь вспоминать об Одессе, очень трудно бывает остановиться.

Вот и сейчас, надо бы закруглять, а мне не хочется расставаться с Одессой. Еще один микроскопический эпизод.

Приехав впервые в этот город — было сие в 1925 году, я, естественно, повсюду искал признаки истинной «Одессы-мамы». Все поражало в быте этого города — удивительные обороты русской речи, манера обращения «мужчина!» «женщина!», легкость, с какой возникал разговор между незнакомыми людьми, типаж одесситов, их склонность философствовать, но я был жестоко наказан за свой интерес ко всему этому.

В первый же день по приезде я увидел на бульваре перед гостиницей беспризорника лет двенадцати. Он стоял, заложив руки в карманы рваных штанов, и скороговоркой рассказывал свою красочную биографию. Несколько сердобольных одесситов пожертвовали артисту некоторую мелочь. Они, видимо, хорошо знали его и называли Юдкой.

Высшая степень восторга овладела мной. Подумать только, в первый же день наткнуться на такой золотой фольклор! Но как записать это? Невозможно упустить такой уникальный случай!

Я подошел к Юдке после «сеанса» и предложил медленно повторить весь текст так, чтобы я мог записать его.

Я терпеливо ждал ответа. Юдка посмотрел на меня, дернул тонкой шеей и произнес с неповторимой одесской интонацией:

— Почему нет?

Мы сговорились на том, что Юдка декламирует, а я плачу один рубль! Сели на скамью.

— Покажи рубля,— сказал недоверчивый Юдка.

Я показал.

Голова у Юдки то и дело дергалась на длинной шее, по лицу пробегал тик. Странно, что я раньше не заметил резкого шрама на правой щеке — от виска к подбородку. Я открыл блокнот и начал записывать. (Боже, как же мне потом стыдно было вспоминать об этой своей позиции!). Юдка каким-то особым хриплым голосом, только для выступлений существующим, заговорил:

«Я, Юдка Деврентисмент, сын квартала. Моя мать уехала с американцем, по закону Юдка остается на улице. Улица для улицы. Вот бегут бабы-бублики, мальчишки-папиросы. Что такое? Что за шум? Это Юдка. Он лежит на мостовую! Он кричит! Он симулирует»... Долго я записывал драгоценный фольклор. Останавливал артиста, заставлял повторять. И наконец, совершенно счастливый, отпустил его и откинулся на спинку скамьи.

Вдруг сзади раздался хриплый голос:

— Писатель, добавь еще рубля...— И не дождавшись отказа: — Ну, ну, не хочешь рубля — дай карандаша.

Он получил мой механический карандаш, а я в тот же вечер отправился к друзьям, нетерпеливо желая похвастаться драгоценной находкой.

— Вот вы сидите здесь, в Одессе,— сказал я им,— на драгоценном фольклоре и не пытаетесь даже его записать...

Когда я стал читать текст Юдки, на мгновение наступило удивленное молчание, мои друзья переглянулись и вдруг захохотали.

Я долго не мог добиться объяснений. От меня отмахивались и смеялись.

Мне показалось это оскорбительным, и я собрался уходить. Тогда наконец, утирая слезы, мой приятель объяснил, что Юдка заучил наизусть фельетон Ал. Светлова — известного журналиста, напечатанный в «Вечерней Одессе». Весь этот текст, вся «автобиография» были не фольклором, а произведением одесского журналиста.

А я сидел добрый час, скорчившись на бульварной скамейке, и добросовестно записывал со слов проклятого Юдки фельетон из одесской «Вечорки»!

Со смехом моих друзей я бы примирился, но воображаю, как смеялся над фраером Юдка!

МАРТЫШКИН ТРУД

Сценарии надо не только уметь писать, но и уметь читать.

Кажется, это случилось в 1934 году. Я был вызван в Москву к председателю Кинокомитета Б. З. Шумяцкому. По пути из Ленинграда в Москву я только и думал о том, что случилось? Что означает этот вызов? Был я молодым еще сценаристом, автором всего двух картин. Зачем я там наверху понадобился?

В кабинете т. Шумяцкого в назначенное мне время уже сидел режиссер Ефим Дзиган.

Борис Захарович коротко сказал о сути дела: сценарий Вишневского «Мы из Кронштадта» не утвержден комиссией, ведающей рассмотрением сценариев. В ее заключении сказано, что в «Мы из Кронштадта» нет движущих идей, партии и рабочего класса, зато имеются философия стихийности, мрак и биологизм. Заканчивался документ словами: «Зритель не поймет и не примет такой фильм».

Я слушал и не понимал — какое это имеет ко мне отношение?

— Самое непосредственное отношение к вам, товарищ Алексей,— сказал Шумяцкий.— Вы вызваны для того, чтобы переделать сценарий.

Должно быть, вид у меня был очень уж глупый. Шумяцкий рассмеялся.

— Да,— продолжал он,— переделать по указаниям комиссии. Автор отказывается от этого.

— Какое же право я имею прикасаться к сценарию Вишневского?

Глаза Шумяцкого хитро поблескивали. Он переглянулся с Дзиганом:

— Автор ничего не будет знать. Товарищ Дзиган вам все объяснит. Надо спасать картину.

— Товарищи,— взмолился я,— мне никогда не приходилось прикасаться к чужому сценарию. Я не умею этого. А без ведома автора это вообще невозможно!

— Нужно спасать картину,— повторил Шумяцкий.— Вы молодой сценарист. Вы не должны делать только то, что нужно вам. Иной раз надо помочь производству. Автор слишком близко стоит к своему сценарию, он не может его переделать, мы просим вас...

— Но я уезжаю через десять дней в Железноводск. У меня путевка.

— Вот, вот, очень хорошо,— Шумяцкий уже подписывал какую-то бумагу,— именно за десять дней и надо все это сделать...

Когда мы вышли от Шумяцкого, Дзиган сказал, что речь идет о «тактических» переделках, то есть о переделках только для комиссии, а снимать он будет сценарий, написанный Вишневским.

В тот же день я еще раз внимательно прочел сценарий Вишневского, и он мне понравился еще больше, чем при первом чтении полгода тому назад. Это была вещь, написанная со страстью истинного революционера, с огромной художественной силой и своеобразием.

Его просто не сумели прочесть профессионально.

Сценарий — род литературы, рассчитанной на экранное воплощение. И профессиональный кинематографист, читая сценарий, видит будущую картину. Каждый посвоему, конечно, но видит, слышит, чувствует ее. А тут еще необычность языка Вишневского...

И я занялся странным делом: стал переписывать сценарий на «нормальный» язык, не изменяя ни одной сцены, ни одной реплики Вишневского.

Я старался сделать все как можно более понятным, более популярным.

Этот странный мартышкин труд был действительно закончен в десять дней, после чего я отправился, как и собирался, на курорт. Через две недели, возвратившись с очередного поглощения мерзкой на вкус воды железноводского источника, я нашел у себя на столе телеграмму Шумяцкого, в

которой выражалась благодарность и сообщалось, что сценарий утвержден комиссией и съемки картины начинаются.

Дзиган, как и было у нас заранее условлено, выбросил после утверждения мое творчество в корзину и начал ставить сценарий Вишневского.

По окончании работы та же комиссия с восхищением приняла «Мы из Кронштадта» без единой поправки!

О РАБОТЕ НАД ОБРАЗОМ ЛЕНИНА

Весной 1936 года правительством было принято решение о конкурсе на пьесы и киносценарии об Октябрьской революции.

Конкурс был закрытый, то есть к нему привлекались обозначенные в постановлении лица. Наряду с крупнейшими драматургами театра и кино участвовать в конкурсе пригласили и нескольких молодых людей из числа «начинающих».

В их число попал я. Для представления пьес был дан один год, для сценариев — полгода. Эта разница объяснялась отнюдь не тем, что сценарий легче написать, чем пьесу, все определялось конечной датой — выходом на экран и на сцену произведений к двадцатилетию Советской власти. До юбилейной даты оставалось полтора года. Сданная даже через год пьеса могла быть поставлена к Октябрю — шести месяцев для этого было достаточно. На постановку же кинокартины требовалось не меньше года. Поэтому для работы над сценарием давался такой ничтожный срок.

Не знаю, как у других участников конкурса, но у меня не было ничего, кроме большого желания. И я положился на судьбу. Начну изучать материалы, а там видно будет.

Материалов, с которыми нужно было знакомиться, оказалось неисчислимое множество. Я себе даже и не представлял, сколько нужно было прочесть книг, журналов, газет, сколько энергии и времени потратить на поиски в архивах, на розыски людей, на встречи, беседы, поездки... А срок у меня был фантастически краткий.

Ввиду этого студия добыла мне в помощь Николая Владимировича Пестрово — ленинградского юриста, влюбленного в кинематограф.

Не помню уж, кто порекомендовал его в качестве внештатного сотрудника, но Николай Владимирович оказался в библиографических делах кудесником. Полгода мы с ним работали рука об руку. Разделили список книг, журналов и газет на две неравные части. Бо́льшую из них взял на себя Николай Владимирович. Через каждые два дня я получал от него пачку аннотаций прочитанного материала. Это были небольшие листки, в которых обозначалось краткое содержание прочитанного и на что следует обратить внимание.

С удивительным чутьем Николай Владимирович угадывал, что именно может пригодиться в работе прямо или косвенно.

По мере изучения исторических материалов и бесед с участниками Октября я все больше и больше погружался в атмосферу жизни Ленина. Я читал и перечитывал каждую заметочку, так или иначе относящуюся к нему. И незаметно для самого себя оказался в совершеннейшем плену его обаяния. Сидя над его письмами и записочками, я смеялся и ревел, как дурак. Я собирал все, что относилось к Ильичу, рылся в архивах, читал, читал, читал и вдруг обнаружил, что бесконечно полюбил этого человека и что писать об Октябрьской революции — это, значит, писать о Ленине. И никакого другого решения для меня не может быть. Однако же в то время писать Ленина, писать его слова, его мысли, его поступки казалось чудовищной наглостью и непростительным кощунством.

Между тем вещь сама складывалась, и именно как вещь об Ильиче.

Тут нужно сделать поправку на время: сейчас, когда выходят десятки, если не сотни сочинений — прозаических, театральных, кинематографических, где участвует Ленин, тогдашние мои чувства могут показаться непонятными.

Со страхом я обратился к Б. З. Шумяцкому — старому большевику, руководителю кинематографии, соратнику Ленина. Рассказал о своих сомнениях и переживаниях.

Однако Шумяцкий не только не обругал меня, но горячо поддержал и сам загорелся идеей — сделать картину непосредственно о Ленине. Некоторые события, связанные с работой над сценарием «Восстание» — так первоначально назывался «Ленин в Октябре», — мне особенно врезались в память.

Когда время действия в сценарии определилось — это были дни от приезда Владимира Ильича из Финляндии до победы Октября,— мне понадобилось пройти путь, проделанный Ильичем — от вокзала до конспиративной квартиры Фофановой, где он скрывался.

Адрес квартиры указывался в архивных материалах и в опубликованных воспоминаниях.

Не спеша прошел я от Финляндского вокзала до дома, где жила Фофанова, стараясь представить себе тревожную атмосферу осени семнадцатого года, представить себе, что именно видел, что слышал Ильич на этом пути. Так я дошел до дома на Сампсониевском проспекте, поднялся по лестнице и постучал.

Дверь открыла чем-то озабоченная домохозяйка.

Я сказал, что мне очень нужно посмотреть комнату, в которой жил товарищ Ленин,— музея в ту пору в этой квартире еще не было. Меня впустили и позволили осмотреть всю квартиру. И вот наконец я в комнате, которую занимал Ильич: я узнал ее по описанию того, что видно из ее окна,— пустырь, железнодорожная насыпь. Я попросил у хозяйки разрешения остаться на некоторое время одному в этой комнате. Она согласилась, вышла и закрыла за собой дверь.

Это была та самая комната, в которой жил Ленин в самые напряженные, самые драматические, решающие судьбу дела всей его жизни дни.

Вот этот самый пустырь он видел тогда из окна. На этом подоконнике лежала его рука, по этому полу шагал он вперед и назад в те великие дни и ночи.

Здесь он думал, ждал, волновался, негодовал, надеялся...

Ничто, мне кажется, не способно дать такой толчок воображению, как общение с подлинными вещами, с обстановкой, окружавшей ушедшего от нас человека.

Я испытал потрясение, находясь в этой комнате. Мне казалось, я чувствую напряжение проведенных здесь Лениным дней, чувствую, как концентрируется здесь, в этой маленькой комнатке, могучее движение мировой истории, как отзывается тут накал народных страстей, как чутко улавливает все Ленин, как несутся отсюда его мысли к товарищам, как его воля врезается в события, ведет за собой народные массы! Мне казалось, я слышу его шаги, шуршание газетных листов, звонкий стук чайной ложечки о стакан. Вот Ленин остановился у окна, прижал пылающий лоб к стеклу, закрыл глаза. Снова заходил по комнате, по клетке, где он вынужден скрываться в то время, как разворачиваются революционные события и решается все, чем он жил всю жизнь.

Хозяйка с подозрением посмотрела на меня — более двух часов я находился один в этой полупустой комнате коммунальной квартиры.

Я поблагодарил ее и, стараясь не расплескать то драгоценное, что дала мне ленинская комната, отправился по пути, которым Владимир Ильич шел в ночь на 25 октября 1917 года в Смольный.

Эти хождения дали мне не меньше, чем полугодовое чтение материалов.

За два месяца до срока сдачи я засел за стол. Все основные события сценария проходили в строго исторических рамках, но это был все-таки сценарий не документального, а так называемого художественного фильма. Следовательно, почти все конкретное наполнение было вымыслом, основанным то на факте истории, то на догадке, то на свидетельстве современника, то просто на собственном воображении. Вскоре, однако же, я столкнулся с некоторыми проблемами особого свойства.

Так, одним из непременных участников событий тех дней не мог не стать охранявший Ленина финский коммунист Эйно Рахья. Между тем в то время когда я работал над сценарием, Рахья был репрессирован (его реабилитировали после XX съезда партии).

Никакой речи, естественно, не могло быть о том, чтобы он стал действующим лицом сценария.

Пришлось Эйно Рахью заменить вымышленным «товарищем Василием». Правда, в сценарии и без того наряду с историческими лицами были и вымышленные — иначе невозможно бы было писать драматургическую вещь. Но в иных случаях введение таких персонажей диктовалось надобностями сюжета, свободой построения характера и т. п. Рахья же как исторический персонаж был исключен по соображениям чисто цензурным.

Одним из подлинных исторических лиц в сценарии был И. В. Сталин. Я старался

подчеркнуть его роль в Октябрьских событиях, ибо мне (вполне искренне) казалось, что раз история впоследствии показала величие Сталина, значит, и тогда, двадцать лет назад, он был тем же великим человеком.

Я старался отыскать как можно больше материалов об участии Сталина в революции и акцентировать его поступки.

Делалось это, повторяю, вполне искренне, ибо я был под гипнозом всеобщего преклонения перед Сталиным, и мне неприятны речи и писания тех, кто, так же как я, искренне что-то делал в этом направлении, а теперь старается представить себя жертвой, а то даже и борцом с культом личности Сталина.

История есть история. Заблуждения есть заблуждения. И я и весь коллектив картины не «конъюнктурили», не подлаживались к ситуации, а поступали в согласии со своими представлениями, убеждениями, со своим тогдашним пониманием исторического процесса.

Все это, однако же, частности. Задача сценария заключалась в том, чтобы создать образ живого Ленина.

Я должен еще раз напомнить, что дело происходило 30 лет тому назад и написать «Ленин», подчеркнуть это слово, поставить двоеточие и начать писать за Ленина то, что он говорит, казалось невозможным. Как угадать, что именно сказал бы Владимир Ильич в данных обстоятельствах? Как не солгать против его неповторимого, единственного характера, как угадать, о чем он подумал бы, как бы себя повел, что сделал бы сейчас?

Не мне судить, в какой степени удалось что-то сделать в сценарии, но зато знаю, что картина не состоялась бы без Бориса Васильевича Щукина.

Успех «Ленина в Октябре», конечно же, основан более всего на том, что в Щукине зрители признали своего Ильича.

Конечно, образ Ленина не мог быть создан без драматургии, но в «Ленине в Октябре» органически сплелись все наши усилия — Щукина в первую очередь, режиссера Ромма, оператора Волчека, Охлопкова, который чудесно играл Василия, Черкасова — Горького, Ванина — Матвеева.

Известно театральное положение, по которому нельзя актеру самому сыграть гения без того, чтобы окружающие своим поведением не «играли его»; при всей гениальности Щукина в успехе созданного им образа, конечно же, огромное значение имело то, как Охлопков убедительно играл любовь Василия к Ильичу, как играл Черкасов горьковское отношение к Ленину и т. д. и т. д.

Образ Ленина создавался всеми вместе — драматургией, режиссурой, актерским исполнением всех ролей картины и зрительским отношением к Ленину, любовью зрительного зала.

ЛИЧНОСТЬ АКТЕРА

О Щукине, однако же, я хочу сказать несколько слов особо.

Прошло много лет. Я видел множество картин о Ленине или таких, где образ Ленина был эпизодическим. Одни актеры играли хорошо, другие худо, но для меня, кроме Щукина, никто не был Лениным. Щукину я не то что верил — я просто видел в нем Ленина.

Думается мне, что у нас в кино еще не поняли по-настоящему, что же такое личность актера.

Личность актера имеет гигантское значение для всякой роли, но для роли Ленина — решающее.

Ведь экран, предельно приближая к нам актера, дает возможность «заглянуть ему в душу», просматривать его насквозь. Тут не обманешь. Ежели актер человек пустой, неумный — мы сразу же видим это, как бы мастерски он ни играл благородную роль. Мы сразу, например, узнаем глаза неискреннего человека на экране, мы безошибочно угадываем самовлюбленного человека, не умеющего слушать партнера, сколько бы он к партнеру ни наклонялся, как бы ни играл сочувствие.

Экран разоблачает все. Именно по этой причине в первую очередь такое решающее значение имеет в кино выбор актера.

В театре все это тоже важно, но в кино этим решается дело.

Щукин, на мой взгляд, гениально сыграл Ленина не только потому, что он был великим актером, но и потому, что его личные, щукинские человеческие качества слились в нашем зрительском восприятии с образом Ленина.

Чтобы сыграть эту роль так, как ее сыграл Щукин, надо было еще быть очень большим человеком. И Щукин им был.

Образ, созданный Щукиным, формировался не только его великим дарованием, но и щу-

кинской личной нравственной чистотой, его человеческим обаянием, чуткостью, партийностью, глубоким умом, проницательностью, принципиальностью, справедливостью, требовательностью к себе и другим, мягкостью, наивностью, добротой, юмором.

Доброта у него была не просто добротой — она была жизненной позицией.

Все эти личные качества Щукина органически слились на экране с образом Ленина.

Как-то во время работы над ленинской картиной мы условились с Борисом Васильевичем, что я заеду за ним в театр к концу репетиции и мы вместе отправимся на студию.

В два часа Щукин вышел из театра и направился к машине.

Однако, пройдя несколько шагов, он остановился. Я открыл дверку, окликнул его, но, казалось, Борис Васильевич не слышит меня, не видит. Он стоял посреди тротуара, глядя прямо перед собой. Люди шли мимо, «обтекая» его. Кое-кто оглядывался — в фигуре человека, неподвижно стоявшего среди всеобщего движения, было что-то необычное, пугающее.

Так прошло, вероятно, полминуты, а может быть, и целая минута.

Вдруг Щукин как бы очнулся и пошел вперед. Он сел в машину, и мы поехали.

Кажется, в тот день был какой-то праздник. Мы двигались по солнечному Арбату, как по театральному фойе в день премьеры: на тротуарах не хватало места, и люди шли густой толпой посреди улицы.

Борис Васильевич молча смотрел в окно. Когда мы съехали с Бородинского моста на набережную, он сказал:

— Сам не понимаю, что это было...

И после паузы:

— Ничто не болело. Просто мне стало как-то странно. Я не мог пошевелиться, я был совершенно пустым, отсутствовал. Меня не было...

Никто тогда еще не знал, что Щукин смертельно болен. То, что случилось в тот день, было предвестием трагического конца.

Утром седьмого октября его нашли мертвым в постели. Лицо было спокойным. В руке зажата раскрытая книга. На одеяле лежали очки. В комнате горел свет. Видимо, Борис Васильевич читал ночью.

Книга в его руке была «Парадокс об актере» Дени Дидро. Она раскрыта была на восьмой странице. В этом месте Дидро пишет о Клерон — знаменитой французской актрисе XVIII века: «Если бы вы присутствовали при том, как она работает над ролью, сколько раз вы сказали бы ей: «Вот, вы добились!» И сколько раз она ответила бы: «Ошибаетесь!» Один из друзей Дюкенуа (выдающегося скульптора XVII века) схватил его за руку и воскликнул:

«Остановитесь! Лучшее — враг хорошего, вы сейчас все испортите!»

— Вы видите лишь то, что я сделал,— ответил пораженному знатоку художник, переводя дух,— но вы не видите того, что у меня в мыслях и чего я добиваюсь».

Эти слова Дидро необычайно точно определяют творческий характер самого Щукина, его постоянную неудовлетворенность собой, они как бы итог всей его прекрасной жизни, и поразительно, что именно эти строки, заключившие в себе девиз его творчества, были последним, что он прочел.

Зрители, и я вместе с ними, совершенно поверили Щукину — Ленину, поверили, что на экране настоящий Ильич. Именно поэтому зрители, и я вместе с ними, так горько, так безудержно плакали, стоя у Вахтанговского театра в октябрьский день тридцать девятого года, когда хоронили Бориса Васильевича Щукина.

Всем нам казалось, что мы потеряли частичку Ленина в тот день.

Я ХОЧУ

Представьте себе спящий город. Большой современный город Ашхабад, погруженный в сон.

Вдруг просыпаются животные и начинают беспокоиться. Все больше и больше тревожатся собаки, мыши, коровы, кошки, звери в зоопарке. Начинается паническое бегство животных из города. Ни о чем не подозревают, продолжая безмятежно спать, только люди.

Бегут из города лошади и собаки, бегут рядом мыши и коты, разламывают решетки своих клеток и убегают вместе со всеми животными волки и тигры.

А люди спят, не зная о надвигающейся смерти.

В одной только семье проснулись молодые муж и жена — они увидели, как их овчарка, схватив в зубы запеленатого младенца, бросилась бежать. Родители в ужасе помчались догонять собаку, и она таким образом спасла всю семью — вывела ее далеко за

пределы города. А остальные жители сладко спали.

Вдруг раздался оглушительный грохот. Толчок неимоверной силы, дома снесены с фундаментов, толчок, толчок, рухнули стены.

В течение полутора минут разрушен почти весь город. Погибли десятки тысяч людей.

Вслед за мгновениями жуткой тишины навстречу оседающим тучам пыли поднимаются стоны тысяч и тысяч задавленных, засыпанных, раненых... Кто-то умоляет добить его, кто-то взывает о помощи... Вспыхивают один за другим пожары...

Сообщение получено в Москве. Отсюда следует приказ всей стране, войскам, министерствам гражданской и военной авиации немедленно помочь Ашхабаду.

От Минска до Владивостока, от Ленинграда до Алма-Аты — с севера, с востока, с запада — ринулись к пострадавшему городу сотни самолетов. Медикаменты, питание, одежда, люди, люди, люди всех специальностей, но прежде всего врачи, прежде всего хирурги.

На центральной площади города уцелел памятник Ленину. Сюда бредут, ползут оставшиеся чудом в живых. Здесь начинают восстанавливаться прерванные связи между людьми. На стволе дерева появляется записка: «Горком КПСС»...

Самолеты летят и летят со всех сторон. Страна спешит на помощь. Самая большая площадь города превращена в сплошную операционную. Хирурги оперируют без конца, шатаясь, отходят в сторону, падают, спят час-другой и снова на пост.

В городе идут раскопки, разборка руин, спасают живых, хоронят мертвых.

Те заключенные, кто не погиб в разрушенной тюрьме, вместе со всеми тушат пожары, откапывают раненых, засыпанных.

Три месяца город живет коммуной. Каждый трудится на спасательных и восстановительных работах и берет пищу, одежду, все, что ему нужно для жизни.

Постепенно восстанавливается человеческое общество, советское общество. Переживший чудовищную трагедию, город начинает возвращаться к жизни.

Я обязательно напишу об Ашхабадской трагедии. Это один из самых для меня дорогих замыслов.

Если верно, что всякое испытание раскрывает глубинную сущность человека и человеческих отношений, то трагедия, пережитая Ашхабадом, предоставляет огромнейший материал для художнических исследований. А с какой поразительной силой сказались в этой истории социальные преимущества советского строя: где еще могла бы быть так молниеносно и так могущественно отмобилизована вся страна на спасение пострадавшего города?

О ЧЕМ Я УЗНАЛ В ФАШИСТСКОМ ТЫЛУ

Это было зимой 1942 года. Два района Ленинградской области — Дедовический и Белибелковский,— находившиеся в глубоком фашистском тылу, за двести километров от линии фронта, были «оккупированы» партизанами и получили название «Партизанский край».

В этих районах немцы не были хозяевами — партизаны не давали им жить: уничтожали их гарнизоны, рвали коммуникации, сжигали склады, взрывали поезда.

Но жизнь населения и жизнь партизан тоже была под постоянной угрозой налета карателей, под угрозой бомбы, сброшенной с барражирующих день и ночь самолетов.

Не могу сказать, что ночной перелет на маленьком «У-2» через линию фронта доставил мне большое удовольствие. Но первые же впечатления от того, что я увидел в Партизанском крае, вознаградили за перенесенные страхи.

Случилось так, что раньше чем попасть в штаб партизанской бригады, скрытый в глубине лесного массива, мне посчастливилось присутствовать на школьном уроке истории.

За две недели до того фашисты, узнав, что в одной из деревень действует школа, сожгли ее.

Учительница вместе с детьми ушла в другую деревню. Здесь школа поместилась в доме старичка колхозника. Точнее — в половине дома, так как вторая половина была развалена воздушной волной при налете немецкой авиации.

Я пришел в школу вместе со знаменитым партизанским начхозом Александром Афанасьевым — высоченным красавцем в серой до полу немецкой офицерской шинели с волчьим воротником. Под распахнутой шинелью виднелись гранаты, патронные сумки и пистолеты.

Когда-то Афанасьев был парикмахером в Новгороде. Но вряд ли прежние клиенты узнали бы в нынешнем грозном партизане своего веселого мастера.

Шуру Афанасьева в «крае» уважали за боевые подвиги и любили за доброту и отзывчивость.

Дом был наполнен детьми. Они сидели вокруг своей учительницы, а в углу перевязывали старичка — раненого хозяина. Он лежал на боку, придерживая над головой задранную рубаху. На спине темнели две осколочные ранки.

— Шурка!.. — весело зашептал он, увидев боевого начхоза,— а я-то попался, Шурка. Табак есть? Это что же — всю осьмушку мне? Дело!

А в избе шел урок. Быстроглазый мальчишка читал по Шестакову первую главу «Истории СССР». Было тихо. Подперев мордочки руками, ребята слушали чтение. Эти человечки узнавали мир таким сложным! Так много уже видели они добра и зла, так больно ошиблись в одних «дядях» и так полюбили других, ибо нигде люди не проходили такую жесткую проверку, как здесь, в тылу врага, нигде с такой быстротой не спадала с человека маска, которую в иных условиях он, быть может, носил бы всю жизнь.

Быстроглазый читал: «На земном шаре есть только одна социалистическая страна. Это наша Родина. Она самая большая страна во всем мире...»

Сожжены сотни городов и деревень, заводы, школы, больницы, убиты миллионы людей. Но остались живые.

Половина дома снесена. Но во второй половине эти маленькие головы учат историю своей великой страны.

В воздухе загудели самолеты. Учительница не спеша повернулась к окну. Низко над деревней шла пятерка «юнкерсов». Так же неторопливо учительница отвернулась от окна и сказала:

— Дальше.

Мальчик послюнил палец и перелистнул страницу.

— Глава вторая,— прочел он.— Как люди жили в далеком прошлом. Около полумиллиона лет тому назад почти вся наша страна была покрыта толстым слоем льда. Шли века за веками, и постепенно лед таял. Таял он с юга. На юге и появились первые люди. Жизнь их была очень тяжелой. Кругом бродили дикие звери — мамонты и медведи, прятались от них люди в пещерах и землянках, питались кореньями и мясом убитых животных...

Самолеты пронеслись мимо, урок продолжался.

Там, в Партизанском крае, возник у меня замысел сценария о народных мстителях.

Но после возвращения на Большую землю пришлось прежде всего «отписаться» публицистически. Это была серия очерков в «Известиях» и «Правде» под общим заголовком «В тылу врага». Сразу же вышла и книжка под тем же названием. И, только отписавшись для газет, я засел за сценарий. Прообразом его героини — товарища «П»— Прасковьи Лукьяновой была реальная женщина, встреченная мной у партизан.

Это был человек, у которого гитлеровцы отняли все — любимого мужа, детей, друзей, близких: все были зверски уничтожены.

Осталась она одна со своим горем. В ней были убиты все добрые чувства, все обернулось ненавистью — фанатической ненавистью к захватчикам и жаждой мести.

Не зная страха, осторожности, опасений, она открыто боролась с фашистами и убивала их безжалостно — это оставалось единственным смыслом ее жизни.

Было в этой женщине, в ее неистовой ненависти к захватчикам нечто общее с образом нашего народа в то тяжкое время.

Потом уже гораздо позже по мере того как мы побеждали, появилась и дифференциация в отношении к немцам: жалость к одним вместе с суровостью, ненавистью к другим. Но в час, когда враг хозяйничал на нашей земле, когда глумился над нашим народом и истязал его, одна только ненависть могла быть ответом.

Я писал сценарий, тоже одержимый этим единственным чувством. И возникшее представление о героине будущей картины невольно связалось с любимой актрисой — Верой Марецкой. Она, только она, и никто как она.

Но я не только писал роль для актрисы — мысль о ней невольно приводила к тому, что у моей героини появились черты Марецкой, признаки ее личности.

Не подозревая о том, Марецкая помогала мне писать Прасковью Лукьяновну — героиню сценария.

Картину эту — «Она защищает Родину»— поставил Фридрих Эрмлер, конечно, с Ма-

рецкой в главной роли. В 1943 году она вышла на экран.

Однажды командир партизанской бригады Герой Советского Союза Николай Григорьевич Васильев привел меня на партийное собрание партизан.

Оно происходило ночью, в одной из деревень Партизанского края. Его созвали в избе, стоящей на краю деревни. На другом краю этой же деревни был расположен фашистский гарнизон.

Вот на этом-то собрании мне довелось услышать в адрес нашего советского киноискусства самые важные слова, там мне до конца открылся истинный смысл нашей работы.

Неожиданное появление кинематографиста изменило ход заседания, и вместо вопросов, стоящих на повестке дня, а точнее говоря, на повестке ночи, заговорили о кино. Спрашивали обо всем. Никогда еще мне не приходилось отвечать на такое количество вопросов. Они сыпались один за другим, ответы тотчас вызывали десятки новых вопросов. Потом заговорили партизаны.

Оторванные от жизни советского общества, измотанные тяжелейшей кровавой борьбой, люди, герои, из которых только единицы остались в живых, заговорили о наших картинах. Они вспоминали фильмы, и надо было видеть их глаза, сиявшие при упоминании о ком-нибудь из любимых актеров, надо было слышать, как эти люди говорили о том, что они воспитаны нашими революционными картинами, что мир нашего кино неотделим для них от представления о Родине, как вспоминали они Щукина — Ленина, Петьку из «Чапаева», хитрого Максима, Охлопкова — Василия, Черкасова — депутата Балтики, Колю Крючкова, Игоря Ильинского... как говорили о матросах «Мы из Кронштадта», о героях «Семеро смелых»...

Партийное собрание в глубоком фашистском тылу, под боком у карателей, превратилось в горячую дискуссию о кинематографе.

Вот тогда-то мне во всей глубине и во всем величии открылся смысл нашего труда, тогда в этих обстоятельствах я понял, что такое наше искусство в жизни народа, понял, какое огромнейшее влияние оказывает наш кинематограф на воспитание советского человека, как формирует он его симпатии, вкусы, привязанности, его любовь и его ненависть.

Я сидел на этом необычном собрании счастливый и гордый за наше прекрасное искусство и чувствовал нерасторжимую связь нашу с народом в его горестях и радостях.

И вот сегодня я стою у входа в большой московский кинотеатр. Зрители выходят после одной из бесчисленных, так называемых «средних» картин. Прислушиваюсь к тому, о чем они говорят. Они не ругают картину. Они не спорят о ней. Они просто разговаривают, о чем угодно, но не о том, что сейчас в течение двух часов слушали и смотрели. Быт, дела, утренняя газета, исправленный лифт, «ты не понимаешь — это модно» (о своей шляпке), больной зуб, тройка по химии, отпуск...

Мне начинает казаться, что они условились нарочно не говорить о только что просмотренной картине.

Но вот остановились — закуривают — несколько ребят студенческого вида.

— ...Неправда,— горячо говорит один из них, видимо, продолжая спор,— я могу назвать целых пять отличных картин...

— Хорошо,— перебивает другой,— пусть десять, пятнадцать, пусть двадцать, но за последние годы были сняты сотни картин... Верно?..

Мне хочется вмешаться в их спор, меня тоже волнуют эти вопросы. Но ребята ушли, и никто не ответил им, почему же все-таки рядом с чудесными фильмами живет вся эта серятина, почему появляется она на свет божий.

●

Разумеется, самое главное — талантливость сценария и значительность его замысла. Это само собой очевидно.

Однако условия работы сценариста, к несчастью, таковы, что великое множество интересных замыслов погибает, не реализуясь. Тут и система нашего кинематографического планирования, и множество инстанций, сквозь которые проходит сценарий, и режиссерская гегемония на производстве.

Сотни и сотни горячих выступлений в печати и на всяческих собраниях и пленумах были направлены против положения, создавшегося в кинодраматургии. Но пока лились речи и набирались статьи, пресловутая режиссерская гегемония все более набирала силу и укреплялась во вред киноискусству, во вред зрителям.

Большого искусства кино, конечно же, не может быть без настоящего содружества сценариста и режиссера. Это должно быть содружество единомышленников, из которых один писатель, другой режиссер.

Возможны, конечно, и исключения, когда оба эти творца соединены в одном лице — Чаплин, например, или Довженко.

У нас же на производстве установилась практика режиссерской единственности, при которой режиссер либо подменяет писателя, не будучи таковым, либо так довлеет над писателем, что сценарий «подгоняется» под режиссерские требования. Хорошо, если это режиссер такого творческого характера, что его требования или его советы улучшают картину.

Это стало всеобщим правом всей режиссуры, в том числе и самой скверной. К великому сожалению, репертуар советского кино ныне всецело определяется только вкусами и пониманием режиссеров вне всякой зависимости от их таланта или бездарности.

Трудно даже и представить себе, до какой степени это ограничивает и принижает наше киноискусство!

Один из самых сильных защитников и проводников режиссерского диктата в кино — М. И. Ромм — вынужден был все же в конце концов признать: «...помимо трагического отрыва от зрителя гиперболизация режиссерской индивидуальности привела к разрушению почти всех профессий в кинематографе. Особенно пострадали кинодраматурги и актеры»*.

Уж такому-то свидетельству из «враждебного» лагеря нельзя не поверить.

Будем, однако, справедливы. Всякий, кто работает в кино, знает, что это лишь одна из причин — их значительно больше. В сущности, вся организация нашего кинематографического производства нуждается в перестройке на современной научной основе.

Подводя некоторые итоги своей тридцатилетней сценарной работы, я вижу, как бесконечно мало успел сделать по сравнению с тем, что мог бы! Как редко удавалось донести до зрителя то, что хотел ему сказать, неизмененным (если неискаженным), как много погибло несовершенных замыслов...

Это очень грустно.

Но есть и счастье в жизни сценариста. Если уж удалась тебе работа, если нашелся единомышленник-режиссер, если вам вместе посчастливилось создать настоящее произведение искусства, признанное народом,— вот истинное счастье!

Ни книга, ни театр — ничто не может дать писателю такой великой возможности — глаза в глаза беседовать сразу со всей твоей страной, со всем человечеством, говорить с ним шепотом о самых интимных движениях души и поднимать в залах бури радости и негодования.

Разве это не есть счастье писателя?

---

* М. Ромм. Беседы о кино, М., «Искусство», 1965.

О САМУИЛЕ БУБРИКЕ (1888—1965)



— Документальный фильм о Белинском?.. Вы шутите...

И верно — казалось, попросту не из чего сложить картину. Никто ведь не снимал великого критика на кинопленку, ни один хроникер не запечатлел для экрана, как он писал свое «Письмо Гоголю» и как встретился с Достоевским. Нет даже фотографий.

А между тем биографический фильм «Белинский» был сделан Самуилом Бубриком (вместе с В. Николаи). Это было в 1948 году. Картина была создана по законам жанра, в котором у Самуила Давыдовича Бубрика не было предшественников. Значительно позднее его кинобиографий Горького, Маяковского, Белинского, Пушкина появились, построенные теми же приемами, французские и немецкие работы.

Его друзья на Центральной студии документальных фильмов обычно на вопрос: «Что сейчас делает Бубрик?» — отвечали с улыбкой: «Бубрик?.. Клеет картинки и картонки...» Один документалист слетал в Австралию, другой привез свежую пленку с Курильских островов, третий только что с Южного полюса, а Бубрик все там же — в архиве, в музее, в библиотеке. Но когда он заканчивал очередную свою работу, спешили в просмотровый и в настороженной тишине следили за мыслью художника, проникшей в глубину времени, в глубину человеческой драмы самым строгим и непростым путем — через монтажные сопоставления и противопоставления таких неподвижных вещей, как рукопись, старинная гравюра...

Режиссер игрового кино создает на экране движение и жизнь с помощью актера. Хроникер подсматривает и воспроизводит действительность, сама сущность которой — движение. В картинах С. Бубрика «самодвижущихся» кадров немного (ведь даже Маяковского почти не снимали для кинохроники!). Тот жанр, в котором работал, который создавал Бубрик, предполагает в режиссере особую способность — возбуждать движение и жизнь в том, что, по сути, неподвижно и мертво. Этим талантом в высокой степени владел Бубрик. Порыжевший в старой подшивке газетный лист, помятая записная книжка с небрежными карандашными записями, семейная фотография, сделанная наивным провинциальным фотографом, интерьеры... Все это начинало жить на экране, несло мысль и рассказывало о времени и человеке. Так получалось, что зрители, посмотрев бубриковские «картинки и картонки», выходили с влажными от слез глазами.

Мне посчастливилось в качестве автора сценариев несколько раз работать с Самуилом Бубриком, мы дружили... Не я один знаю, что работать с ним было трудно и весело. Большой, красивый, он охотно смеялся и сам шутил, но — боже мой — каким он был язвительным и непримиримым, каким становился педантом, когда вынимал из кармана свой режиссерский хронометр и, подвергнув вашу идею проверке секундами времени и сантиметрами пленки, неопровержимо доказывал ее неосуществимость и ненужность! Он органически не переносил работу приблизительную, неточную, и в нем помимо безупречного вкуса и глубоких знаний всегда работало строгое и точное ощущение экранного времени. В документальном кино я не встречал режиссера, который знал бы так хорошо, как Бубрик, цену каждому метру и каждой секунде на экране.

Он сделал фильмы о писателях—Чехове, Горьком, Толстом, Пушкине, Маяковском, Белинском, Рабиндранате Тагоре и Роберте Бернсе. Рассказал с экрана о Михаиле Ивановиче Калинине. Одной из последних его работ была картина «Герои не умирают» — о славных красных командармах. Свои последние дни он отдал труду над картиной, раскрывающей одну из страниц биографии Ленина. Закончил ее, начал показывать коллективу студии, на которой прошла вся его неутомимая, благородная творческая жизнь, и умер — в просмотровом зале...

Те, кто работал с Самуилом Бубриком или рядом с ним, знали, что героев для своих картин он выбирал не случайно, сделать фильм значило для него выразить свою любовь. А для этого требовалось в каждую картину вкладывать все силы, все сердце. Так он и делал... И требовалось быть на уровне тех высоких нравственных идеалов, которые были присущи любимым героям. Так он и жил...

Сем. НАГОРНЫЙ



Александр НОВОГРУДСКИЙ

Звезды и метеориты

Заметки о Венецианском кинофестивале

У каждого мирового кинофестиваля, как у сложно построенного кинокадра, есть свой впечатляющий второй, и третий, и дальний план.

Дворец кино на острове Лидо, где обычно проходит венецианская «мостра» — всемирная выставка киноискусства,— окружен зданиями казино и фешенебельных отелей, пляжами для богатых туристов. Это не просто пейзаж, а, так сказать, активно действующий фон.

Чуть подальше — за голубым водным простором — центральная часть Венеции, где не только гондолы, карнавальные барки очередной регаты и прочая экзотика, но и накопленные веками сокровища архитектуры и живописи...

И еще дальше, на других островах, на горах и равнинах Аппенинского полуострова,— трудовая Италия, с ее острыми социальными столкновениями и классовыми битвами.

Осенью этого года кинематографическая «мостра» проходила в двадцать шестой раз. Казалось, все уже здесь вошло в привычную норму, обрело прочные традиции, дурные или хорошие. Но нет...

Еще в самолете, который вез пассажиров из Парижа в Венецию, я развернул французские газеты в надежде найти какие-нибудь новости о предстоящем фестивале.

Парижская вечерняя газета писала: «Франция рассчитывает, что Марсель Карне покаутирует испанца Бунюэля и итальянца Висконти». Другая французская газета сообщала, что дирекция Венецианского фестиваля решила отказаться от присуждения премий. Третья крупными заголовками извещала о главной сенсации фестиваля: попытке той же самой дирекции разрешить вход в фестивальный зал в обычных костюмах, а не в смокингах и бальных платьях.

Как я понял несколько позже, эти разные заметки имели между собой некую внутреннюю связь.

БИТВА ВОКРУГ «МОСТРЫ»

Еще через несколько часов я попал в самую гущу раздоров и споров вокруг Венецианского фестиваля, которые в нынешнем году приобрели необычайную остроту.

Незадолго до этого прошел Международный кинофестиваль в Москве, за которым прочно утвердилась слава самого представительного и демократического мирового кинофорума.

Что касается двух крупнейших западных кинофестивалей — Канеского и Венецианского,— у них иные и притом несколько разные пути.

По отзывам многих западных наблюдателей, фестиваль в Канне при всей его влиятельности все более откровенно становится преимущественно коммерческим предприятием.

А что же в Венеции? Что должна представлять собой «мостра»? Многодневный светский раут, на котором кинозвезды демонстрируют свои туалеты? Своеобразное ристалище, где под громкие вопли болельщиков добываются призы? Или же мало-мальски серьезный художественный смотр современного киноискусства?

Директор фестиваля профессор Луиджи Кьярини пытался ответить на этот вопрос в духе третьей возможности. На Лидо было приглашено мало популярных кинозвезд. Дирекция осмелилась посягнуть на принципы светской парадности... Робкая, очень робкая попытка демократизировать зрительный зал! Но и она вызвала возмущение влиятельных кругов. В конце концов был достигнут компромисс: разрешили входить в фестивальный зал в «обычных» вечерних костюмах. Разумеется, это был спор не просто о туалетах и светских условностях, а о чем-то большем: о том, кто же главный адресат произведения киноискусства в наши дни?

На стенах узеньких венецианских улочек и в вестибюлях отелей я видел большие зеленые

плакаты с аршинными буквами: «Долой Кьярини!» Плакаты извещали, что Венеция не намерена больше страдать из-за «линии Кьярини», которая-де наносит непоправимый ущерб доходам от туризма. В действительности от этой «линии» страдает, конечно, не Венеция, а содержатели отелей, не пожалевшие средств на выпуск ярких плакатов и брошюр с проклятиями директору фестиваля.

Что касается ажиотажа вокруг присуждения премий и призов, то с этим сладить еще труднее.

— Имеем ли мы право ставить больших художников Марселя Карне, или Луиса Бунюэля, или вашего Марлена Хуциева в положение боксеров на ринге или участников велосипедной гонки? — говорил мне Луиджи Кьярини.— Как устранить нездоровое возбуждение вокруг «Золотого льва»? Как избавиться от интриг и закулисной борьбы? Как создать атмосферу праздника искусства? Вероятно, нам придется в будущем присуждать каждому фильму, показанному на конкурсе, «золотого львенка». Но для этого надо еще строже отбирать картины: в мировом кино не так уже много шедевров...

Да, в программу нынешнего Венецианского фестиваля вошло всего одиннадцать картин из девяти стран. Много дней экспертная комиссия, в которую входили видные итальянские кинокритики, отбирала фильмы. Из сотни просмотренных кинокартин на фестиваль была допущена примерно одна десятая часть. Таким образом, то, что происходило в сентябрьские дни во Дворце кино на Лидо, было уже как бы вторым туром фестиваля.

Отсюда — необычайная острота конкурса. Всего одиннадцать картин, но ведь и премий очень мало: только три-четыре! Немного картин, но среди их создателей такие виднейшие мастера мирового кино, как Сатьяджит Рей и Акира Куросава, Луис Бунюэль и Лукино Висконти, Марсель Карне и Лайонел Рогозин... Почти все «классики» или кандидаты в «классики». Небывало напряженное соревнование!

Самыми молодыми среди участников и по возрасту и по творческому стажу были советские кинорежиссеры Марлен Хуциев и Петр Тодоровский... И прямо скажу: на первых порах трудно было надеяться, что именно им достанутся фестивальные лавры.

НАЧИНАЯ С ФИНАЛА

Между тем наши читатели уже знают из газет, что случилось именно так! Это была знаменательная победа советского киноискусства на труднейшем мировом конкурсе. И рассказ о фестивале я, пожалуй, начну с того момента, когда семь членов жюри (итальянец, два американца, представитель ФРГ, француз, швед и советский делегат) удалились на один из венецианских островов — неизвестно какой,— чтобы в обстановке полной секретности обсудить итоги смотра и вынести решение. В жюри входили видные знатоки кино, но большинство из них никак нельзя заподозрить в каких-либо особых симпатиях к социалистическому искусству. Поэтому многоопытные киножурналисты, съехавшиеся в Венецию из многих стран мира, отнюдь не предрекали победы советским фильмам. Но надо воздать должное судьям — они объективно оценили реальное соотношение сил на фестивальном экране. И надо воздать должное публике, заполнившей зал Дворца кино в день закрытия фестиваля,— она верно восприняла эту объективность.

Оглашение премий шло в нарастающем порядке — от низшей к высшей.

Шумные аплодисменты прокатились по залу, когда председатель жюри итальянский ученый Карл Бо объявил о решении присудить премию «опера прима» (за первую работу) Петру Тодоровскому — создателю фильма «Верность». Эта премия присуждается не всегда, она не считается обязательной. Но жюри сочло нужным отметить молодых создателей фильма, который произвел хорошее впечатление на участников фестивальных просмотров. Многие журналисты — особенно кинокритики правых газет — отнеслись к этой картине недоброжелательно. А рядовые зрители выходили с просмотра глубоко растроганные душевной чистотой героев фильма, удивленные смелыми творческими находками молодого режиссера.

Новые взрывы аплодисментов на заключительном вечере вызвало сообщение о присуждении второй (так называемой «специальной») премии жюри Марлену Хуциеву за фильм «Мне двадцать лет» и Луису Бунюэлю, постановщику картины «Симеон из пустыни».

Сенсация — еще одна премия советскому фильму! Но вряд ли у непредвзятого человека могло бы зародиться сомнение в справедливости такого решения.

Показ картины «Мне двадцать лет» был одним из центральных событий фестиваля. Несколько дней после того она живо обсуждалась в кулуарах фестиваля и на встречах журналистов. На многолюдной пресс-конференции Марлен Хуциев отвечал на десятки вопросов. Были вопросы, которые звучали как оценки: в них отмечались поэтичность картины, тонкость ее изобразительного строя, высота гражданских идеалов. Задавались и дру-

гие вопросы. Корреспонденты правых газет обвиняли Хуциева в пристрастии к политической пропаганде или, как выразился один из рассерженных журналистов, к «пропагандистской бутафории». Реакционные журналисты спрашивали: уж не привнесена ли эта самая «пропаганда» в картину извне, по чьему-то наущению? Хуциев отвечал: «В этой картине все — от первого до последнего кадра — выражает мои искренние чувства как художника». И его тепло приветствовали большинство участников пресс-конференции.

Пока на эстраде вручали премию Марлену Хуциеву, я подумал о том, что накануне в этом же зале с громовым успехом прошел просмотр двух серий фильма «Война и мир». По ходу просмотра несколько десятков раз темпераментные итальянские зрители аплодировали и кричали «браво».

А несколькими днями раньше на конкурсах, предшествовавших главной программе фестиваля, основные премии получили: по разряду детских фильмов — «Морозко» Александра Роу, а среди документальных картин — «Зачарованные острова» Александра Згуриди.

Вот почему, не будучи поклонником громких фраз, я могу с чистой совестью говорить о беспрецедентной победе советского киноискусства на нынешнем фестивале в Венеции. Еще не было случая, чтобы кинематографисты одной страны получили так много почетных наград на крупном международном соревновании.

Поздравляя советскую делегацию с выдающимся успехом нашего искусства в Венеции, многие итальянские кинокритики с удивлением и, возможно, некоторой завистью говорили о широте диапазона творческих поисков советских киномастеров, разнообразии тематики, жанров, стилистики их произведений.

Но вернемся в зал, где оглашается решение жюри:

— Золотой лев Святого Марка — режиссеру Лукино Висконти за картину «Туманные звезды Медведицы»!

Здесь аудитория внезапно раскололась: одни выкрикивали нечто восторженное, другие свистели и шумно выражали свое несогласие...

БЛЕДНЫЕ ЗВЕЗДЫ, СМУТНЫЕ ЗВЕЗДЫ...

Действительно, это довольно сложный случай.

Идя на фестивальный просмотр новой картины Лукино Висконти, я знал, что увижу на экране опыт создания современной трагедии — нечто вроде модернизованной «Электры» Софокла. Я вспомнил также, что Висконти выступает на венецианском конкурсе в третий раз. Его «Белые ночи» и «Рокко и его братья» были здесь показаны и потерпели фиаско. Ему было дважды отказано в премии, и оба раза несправедливо.

Может быть, поэтому Висконти так долго не приходит в переполненный до краев зрительный зал Дворца кино?

Уже прошло более получаса после объявленного срока начала просмотра. Публика негодует, а Висконти все нет. Не может побороть волнение и в третий раз в своей жизни войти в ложу этого рокового для него зала? Или это хитрый прием для того, чтобы еще больше накалить страсти, уже достаточно возбужденные рекламной шумихой вокруг нового фильма?

И вот наконец Висконти в зале, и на экране появляется Клаудиа Кардинале, играющая героиню фильма Сандру — Электру XX века.

...Вместе с мужем-американцем Сандра по пути в Соединенные Штаты направляется в поместье своих родителей, расположенное в местности Вольтерра, на древней земле этрусков...

Когда-то Висконти поставил картину о трудной жизни рыбаков и их мятеже против обдиралскупщиков. Эта картина, ставшая одним из первых шедевров неореалистической школы, называлась «Земля дрожит» — по-итальянски «Ла терра трема». Иронически настроенные журналисты окрестили новый фильм Висконти «Вольтерра трема». И на самом деле, было от чего задрожать Вольтерре...

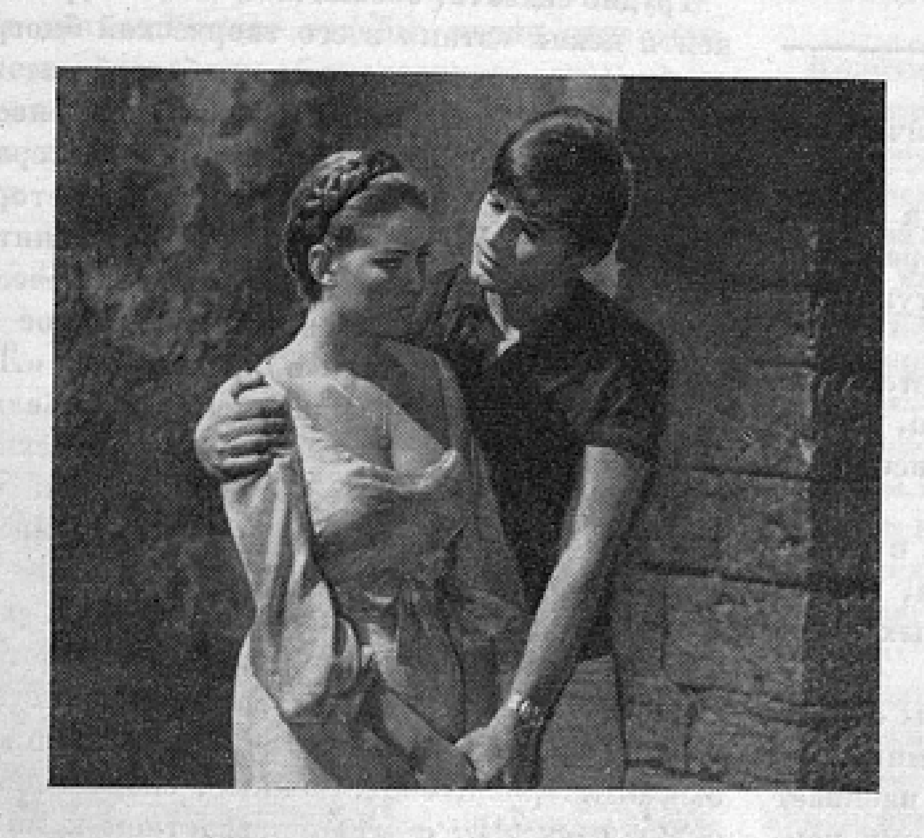
По-видимому, мать героини фильма — нынешняя Клитемнестра — предала своего мужа, видного еврейского ученого, и по ее вине он погиб в нацистском концлагере... Она погубила отца Сандры для того, чтобы выйти замуж за своего любовника-адвоката.

Но Сандре чужд буйный пафос Электры, пафос обличения и возмездия. Сандре не приходит в голову мысль, которая мучит Электру,— о том, что «в среде порочной зреют сами собой порочные дела». И Сандра не вдохновляет своего брата на акт жестокой мести и не кричит ему, услышав стоны преступной матери, поражаемой его мечом: «Коль ты силен, еще раз!» Отнюдь нет!

И брат ее Джанни (артист Жан Сорель)—современный аналог Ореста — вовсе не силен. Напротив, это томный и вялый юноша. Он бродит по запущенному саду и в полумраке читает стихотворные строки Леопарди, одна из которых — о туманных звездах Медведицы — стала названием фильма... И, кроме того, он любит сестру, по-видимому, далеко не братской любовью.

«По-видимому»... Приходится повторять это слово, ибо все смутно в этом фильме, начиная от названия (звезды бледные, или мерцающие, или

«Мне двадцать лет»

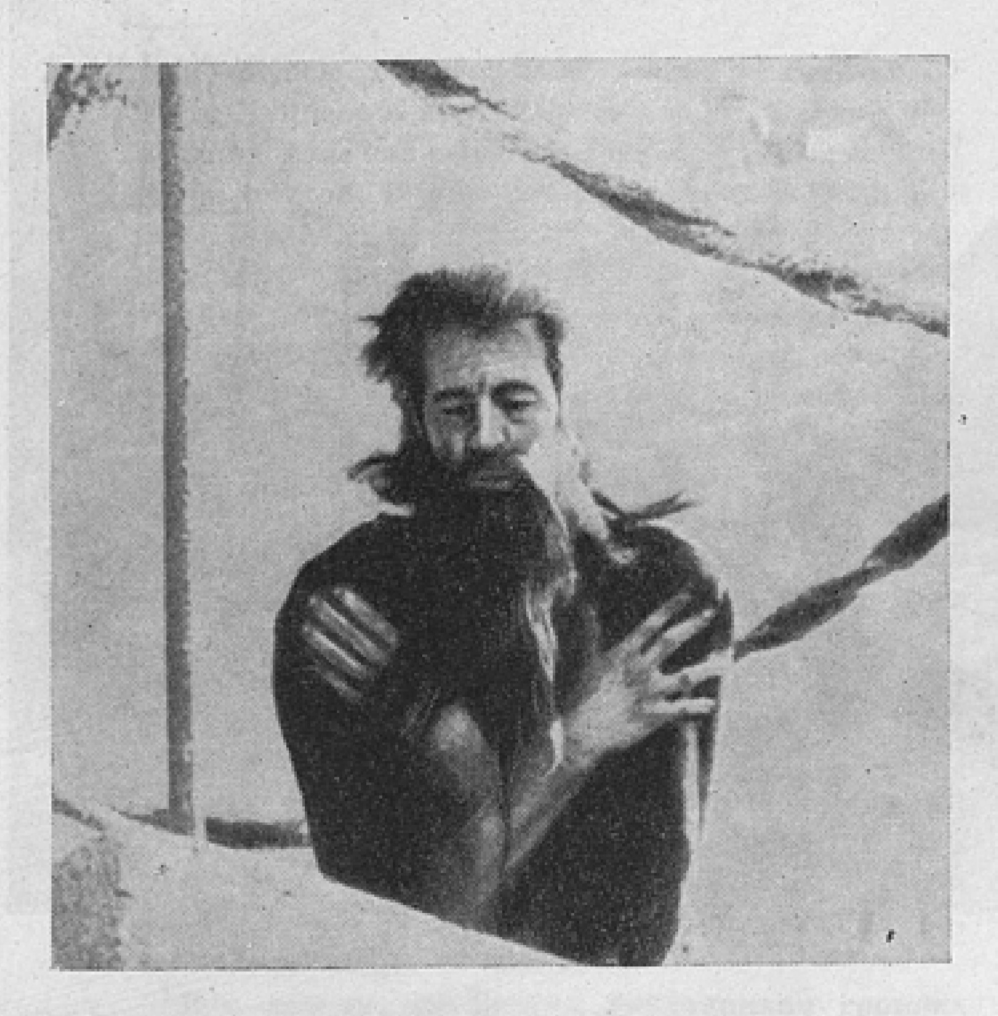


«Туманные звезды Медведицы»



«Верность»





«Симеон из пустыни»

туманные), от сюжетных ситуаций и кончая авторским замыслом.

По-видимому, хозяйка дома — убийца мужа. Но, быть может, это плод больного воображения Джанни, который сообщает сестре о преступлении матери.

По-видимому, далеко зашли противоестественные отношения Джанни с сестрой... Но, может быть, чудовищного кровосмешения вовсе и не было...

Так или иначе, картина погружает нас в удушливую атмосферу нравственного распада, извращенных чувств, странных, неестественных отношений между людьми.

По ходу нехитрой фабулы отчим Сандры открывает глаза ее мужу на истинные (или мнимые?) отношения ее с братом. Американец избивает Джанни и покидает гнездо порока. Джанни кончает счеты с жизнью, и Сандра собирается покинуть Вольтерру, чтобы отправиться к мужу в Нью-Йорк.

Жалкие люди, населяющие этот фильм, с их низменными инстинктами и мелкими чувствами, люди, погрязшие в пороках и преступлениях, очень далеки от трагедийных героев. Тем не менее то один, то другой из них начинает изъясняться высокопарной ритмизованной прозой, и это так же нелепо, как если бы эти люди были облачены в греческие хитоны. Каюсь, слушая их монологи, я невольно вспоминал причитания Васисуалия Лоханкина:

Волчица ты, тебя я презираю...

Но на экране все это не в шутку, а всерьез.

Что же хотел сказать своей картиной умный и тонкий художник Висконти? Доказать, что за два с половиной тысячелетия, которые отделяют нас от века Софокла, люди измельчали? Так сказать, «богатыри, не вы»? Испустить по этому случаю скорбный стон в духе новомодной мизантропии?

Или же вслед за «Сладкой жизнью» Феллини обличить моральный упадок определенной части итальянского общества? Это еще можно было бы понять. Но такой авторский замысел, если он и был, оказался совершенно размытым. Я думаю, что этот замысел невозможно было осуществить, отказавшись от острого реалистического рисунка и ограничивая сферу художнических наблюдений психо-патологическими аномалиями.

ВИСКОНТИ ПРОТИВ ВИСКОНТИ

Трудно сказать, обозначает ли эта картина Висконти некий «этап» в его творческой биографии. Я думаю, что следующая его работа будет так же мало на нее похожа, как удивительно несходны между собой все фильмы этого киномастера. Висконти как художник на редкость разносторонняя и изменчивая натура. Достаточно вспомнить темпераментный рисунок страстей человеческих в фильме «Чувство» и спокойное, ровное стилизованное повествование о прошлом в «Леопарде»; череду призрачных видений в «Белых ночах» и суровые, почти натуралистические картины быта в таких произведениях, как «Земля дрожит» или «Рокко и его братья». То Висконти-романтик кладет на обе лопатки Висконти—наблюдателя и аналитика жизни, то Висконти-реалист, уходя в рабочие кварталы, отбрасывает прочь со своей палитры буйные романтические краски. Лишь изредка в творчестве Висконти проскальзывали штрихи, свойственные, скорее, декадентскому искусству с его пристрастием к многозначительности размытого изображения, к эстетизации моральных уродств, болезненных искривлений человеческой психики. К сожалению, эти штрихи преобладают в «Туманных звездах Медведицы».

Возникает естественный вопрос: почему же менее (быть может, наименее) удачная картина Лукино Висконти удостоена главной премии на фестивале? Частично я на него уже ответил: жюри, вероятно, не могло не испытывать желания испра-

вить несправедливость, дважды допущенную по отношению к нему в Венеции. В решении жюри подчеркивается, что присуждением премии отмечается весь творческий путь одного из лучших художников кино.

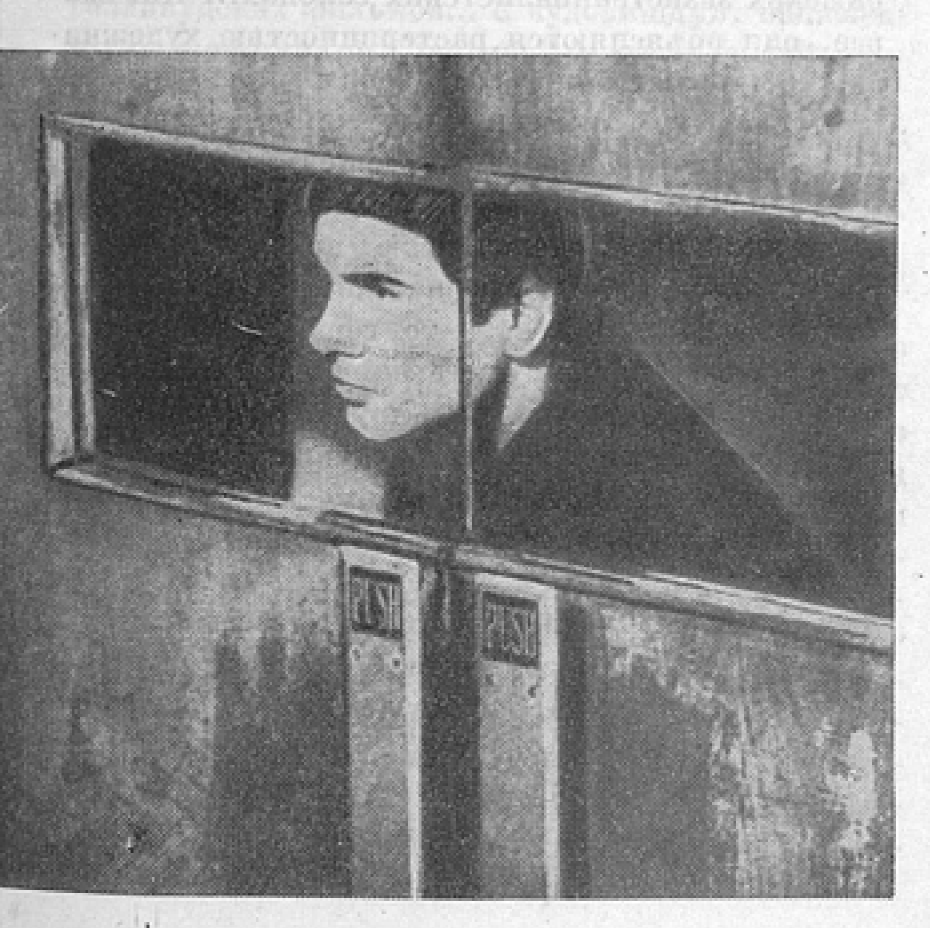
ПОСЛЕ НЕОРЕАЛИЗМА

Мне хотелось подробнее сказать о новой картине Висконти, потому что метания этого талантливого художника в известной мере характерны для всего, что происходит в современном киноискусстве Италии.

Несколько лет назад на страницах кинопечати всего мира начался надгробный плач по итальянскому неореализму. Казалось, действительно уходит в прошлое одна из самых могучих реалистических школ в художественной культуре буржуазного мира.

Только недавно с экрана в нашу жизнь, в круг наших интимных друзей вошли люди Италии с их повседневными заботами, радостями и тревогами — безработный и чистильщик сапог, машинист и одинокий старик, молодые люди, которые ищут работу, крышу над головой, земное счастье. Их драматические судьбы верно отражали глубокие противоречия общественного строя. Лучшие итальянские фильмы тех времен поражали силой художественной правды и страстностью протеста против социального зла.

«Некто Микки»





«Некто Микки»

Конечно, понятие «неореализм» было необычайно широким, и я понимаю тех критиков, которые говорят о неточности этого термина. Им обозначались произведения очень разные — близкие по своей философии к коммунистическим взглядам на мир и не выходящие за рамки буржуазной филантропии, бытописательские и романтические и стоящие на грани натурализма. В нашей критике такая широта термина иногда порождала одинаково неверные огульные упреки и огульные похвалы неореализму.

Чаще всего неореалистов упрекали в том, что они, раскрывая острые жизненные противоречия, что-то не договаривают, не подсказывают выхода, не видят ясной перспективы. За этими упреками, пусть даже справедливыми, временами терялась прогрессивная сущность одного из самых демократичных, реалистических течений в западном киноискусстве.

Я напоминаю об этом вовсе не из принципа, выраженного в латинской пословице: «о покойнике либо хорошее, либо ни слова».

Прежде всего: давайте не будем считать неореализм покойником. Пройдут годы, и с неизбежностью возродятся те здоровые начала, в которых заключен секрет успеха и силы этого временно угасшего течения. Оно не может не возродиться в стране, где есть талантливые художники, остро чувствующие требования жизни и стремящиеся

к высокой правде в искусстве. Как это будет называться? «Неонеореализм»? Или просто реализм? В конце концов, дело не в термине. Но вся история развития искусства и общества заставляет меня верить в такую перспективу.

Почему угас неореализм? Тому были многие причины. И политические преследования, и цензурные рогатки, и финансовое давление, и рост зависимости продюсеров от долларового мешка... И изменение экономической ситуации в Италии, не снявшее, конечно, острейших противоречий буржуазного общества, но усложнившее характер драматических конфликтов, которые ранее сводились обычно к поискам хлеба, или работы, или жилища... И известная растерянность части художников, от которых в этих новых условиях требовалось большее гражданское мужество и бóльшая глубина анализа человеческих отношений...

Так или иначе, западная кинокритика провозгласила: «Неореализм умер, да здравствует...» — что именно?

В ту пору Микеланджело Антониони, помнится, выступил в журнале «Бьянко э неро» со своеобразным манифестом «внутреннего неореализма». Речь шла о его желании перенести центр тяжести искусства из области отношений между людьми куда-то «внутрь» человеческой личности.

Казалось бы — чего лучше? Разве глубокое, глубочайшее исследование человеческой личности не является первозадачей настоящего искусства? И Антониони острым скальпелем художника принялся анатомировать человеческую психику, стараясь дойти до глубин сознания и подсознания.

Для удобства рассмотрения внутреннего устройства рыбы можно вынуть ее из воды и разрезать ножом... Но это будет уже не живая рыба. Можно исторгнуть человека из его социальных отношений и связей. Однако тут уже метод анализа уничтожает его задачу и смысл... Как остроумно заметил один из критиков, «анатомия имеет дело с трупами, а искусство — с живым человеком».

Нет, нельзя считать Антониони асоциальным художником. Он видит и общую картину мира. Лучшая сцена фильма «Затмение» — зрелище схватки разъяренных людей на бирже, яркий символ буржуазного образа жизни. «Красная пустыня» начинается со сцены забастовки на заводе... Но все это у Антониони оказывается где-то рядом с главным потоком его размышлений... И все это мало влияет на судьбы его героев, о бессилии и одиночестве которых сокрушается художник. Главной его темой стало «непреодолимое» одиночество и «роковое» бессилие человека в мире, задавленном индустриальными конструкциями и будто бы лишенном радости борьбы, радости движения вперед. В «красной пустыне» нет места человеку, так же как нет места птицам, которые падают, отравленные ядовитым дымом из фабричных труб.

Грустные эти медитации, вероятно, отчасти связаны с угрюмой философией бессилия человека, которая считается признаком хорошего тона в парижских экзистенциалистских салонах... Но, скорее, они объясняются растерянностью художника, честно пытающегося разобраться в сложнейших проблемах времени и еще не нашедшего для себя сколько-нибудь ясных решений.

Этот процесс мучительных поисков правды с необычайной выразительностью показал Феллини в своем почти автобиографическом фильме «8 1/2». Впрочем, ему кажется, что герой (его второе «я») что-то нашел: и вот наивный, утешительный финал, где кардинал и другие персонажи рука об руку бодро шагают в будущее. Если бы все это было так просто! Видимо, сам Феллини понимает, что в лучшем случае эта картина показывает процесс, а не результат его мучительных размышлений о судьбах человечества.

Может быть, поэтому в новой своей картине «Джульетта и духи» (которую я еще не видел) он, говорят, уходит от этой темы и углубляется в туманную сферу человеческого подсознания, сосредоточивая главное внимание в своей работе на экспериментах с цветом?

«Пьеро безумный»



МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ И ХАРИБДОЙ

Сложные явления и процессы, происходящие в современном итальянском (да и, пожалуй, вообще, в западноевропейском) киноискусстве, с поразительной наблюдательностью показал Альберто Моравиа в своем романе «Презрение». Мне кажется, что он разобрался в кинематографической обстановке более проницательно, чем иные завзятые киноведы.

В романе, если помните, речь идет о том, как экранизировали гомеровскую «Одиссею».

Сценарист Мольтени — человек по природе малодушный — охвачен терзаниями: он оказался между двух огней.

Продюсер Баттиста желает, чтобы «Одиссея» была превращена в коммерческий, зрелищный фильм о приключениях древних мореплавателей.

— Говоря о зрелище,— поясняет он,— я имею в виду то, что всегда безоговорочно нравится публике. Возьмем, к примеру, эпизод с Навзикаей. Прелестные голые девушки плещутся в воде, а Одиссей наблюдает за ними, спрятавшись в кустах... Или возьмите Полифема: одноглазое страшилище, великан, сказочное чудовище... Но это же Кинг-Конг — один из популярнейших персонажей довоенного кино... Вот что мы называем зрелищем... Вот как я представляю себе «Одиссею», выпущенную кинофирмой «Триумф-фильм»...

Мольтени в отчаянии: «В соответствии с таким пониманием поэзии «Одиссея» производства «Триумф-фильм» должна быть сделана по образцу голливудских фильмов... с чудовищами, обнаженными женщинами, эротикой и театральной помпезностью».

Но режиссер будущего фильма придерживается совсем иного мнения. Он прежде всего задает вопрос:

— Вы, конечно, знакомы с учением Фрейда, Мольтени?

По убеждению режиссера, решительно все, что происходит в «Одиссее»,— «лишь отражение подсознательных чувств»... И возвращению героя в родные края препятствуют не Сцилла и Харибда, не Калипсо и феаки, не Полифем и Цирцея, даже не боги, а подсознательное нежелание самого Одиссея вернуться к своей Пенелопе.

Мольтени в ужасе: режиссер «пытается превратить этот яркий и красочный мир, овеянный свежими ветрами, щедро залитый солнцем, населенный хитроумными и жизнерадостными существами, в какой-то бесцветный, бесформенный, лишенный солнца и воздуха мир подсознательного —



«Пьеро безумный»

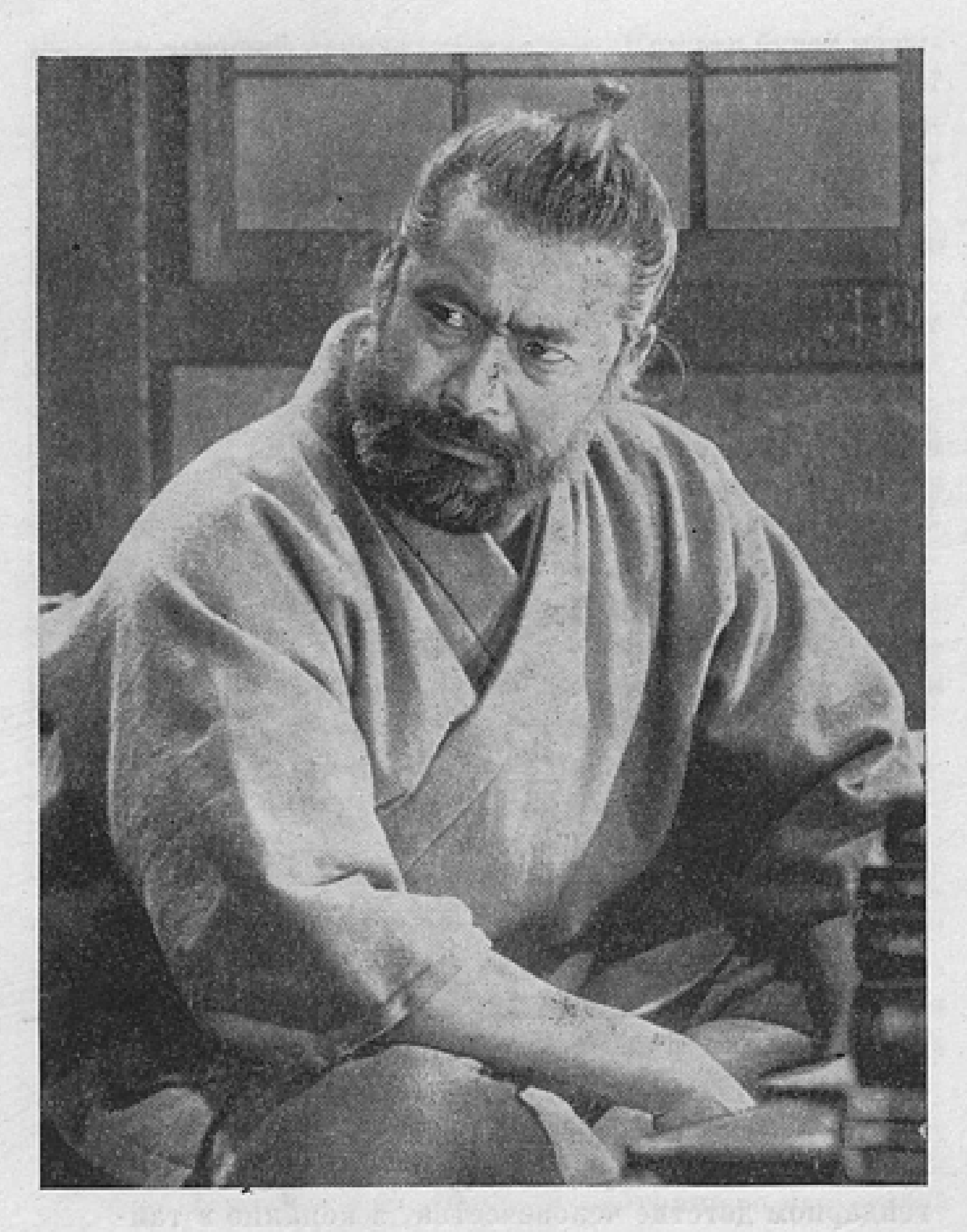
тайники души Одиссея. Выходит, «Одиссея» вовсе не рассказ об удивительных странствиях, сопутствовавших открытию Средиземноморья в легендарном детстве человечества, а копание в тайниках души, описание внутренней драмы современного человека, запутавшегося в противоречиях, находящегося на грани психоза!..»

Известный итальянский публицист Антонелло Тромбадори верно замечает, что, «анализируя некоторые типичные для современной Италии явления, Моравиа приходит к заключениям, выходящим за рамки итальянской жизни: речь идет о психологическом и моральном смятении, столь характерном для определенных кругов современной интеллигенции...»

Бедный Мольтени! Он оказался как раз перед той альтернативой, которая стоит перед многими даровитыми кинематографистами западного мира.

Беспринципное, бездарное, стандартизованное кино, угождающее вкусам продюсеров... Или же тот путь, который избрали некоторые талантливые художники, запутавшиеся в модных декадентских философских течениях?

Мне кажется, те западные прогрессивные критики и теоретики, которые настолько не любят коммерческое кино, что готовы отдать предпочтение этому второму пути, впадают в одно из обычных заблуждений, порождаемых теорией наименьше-



«Красная борода»

го зла. Именно эта теория всегда исходит из ложной альтернативы. Что лучше, например: упасть из окна десятого или восьмого этажа? Заболеть раком или вирусным гриппом? Или, поскольку речь идет об Одиссее, что привлекательнее: Сцилла или Харибда?

Но ведь между этими двумя мифическими чудовищами есть еще путь в открытое море, в необъятный океан большого, многокрасочного, жизнелюбивого искусства.

КОНКУРС НА ЛИДО

Столкновение фильмов на последнем Венецианском фестивале во многом отражает тот сложный процесс, о котором так верно написал Альберто Моравиа.

Некоторые даровитые киномастера буржуазного мира, оставляя завоеванные ими в искусстве позиции, все дальше уходят в сферу стандартного кинематографа. Я с огорчением смотрел профессионально прекрасно сделанную картину Марселя Карне «Три комнаты в Манхэттене». Полно, действительно ли это произведение создателя «Набережной туманов» или «Детей райка»? Безликая, средняя голливудская картина по роману Жоржа Сименона об одиноком французе и одинокой француженке, которые встретились в Нью-Йорке и после многих перипетий соединили свои судьбы. Все это можно было показать по-иному, «по Марселю Карне». Но, увы, художественное решение фильма не выходит за пределы голливудских шаблонов, и при том не современных, а довольно старомодных, образца середины 30-х годов. Картину не спасает хорошее исполнение главной женской роли, за которое Анни Жирардо получила на фестивале «Кубок Вольпи».

Уступкой дешевым вкусам показалась мне и картина Сатьяджита Рея «Капуруш» — мелодраматическая история случайной встречи некоего киносценариста со своей прежней возлюбленной, неудачно вышедшей замуж. Это, конечно, шаг назад от таких широких социальных полотен, как «Апараджито» или «Патер панчали», которые прославили имя замечательного индийского киномастера.

Сравнительно молодой американский режиссер Роберт Пен, начавший свой творческий путь в театрах Бродвея и на телевидении, выступил на конкурсе с картиной «Некто Микки». Почему американцы выбрали именно эту картину для фестиваля в Венеции? Вероятно, она им казалась наиболее близкой к модным течениям в западноевропейском кино. Действительно, главный ее персонаж, знаменитый эстрадный актер, поражен психическим заболеванием. Он страдает манией преследования и бежит куда глаза глядят от будто бы охотящихся за ним гангстеров. Впрочем, его душевное состояние (как отмечает сам режиссер в буклете, розданном журналистам) до некоторой степени характерно для той атмосферы страха, которая окружает среднего американца.

Густо насыщена элементами психопатологии и новая картина Жан-Люка Годара «Пьеро безумный» (или «Демон в одиннадцать часов»). Здесь реальные гангстеры — причем гангстеры различной политической окраски — преследуют героя, которого играет Бельмондо. Иногда кажется, что он вбежал сюда из известной картины Годара «На последнем дыхании». Там Бельмондо создал тип маленького сверхчеловечка, «Раскольникова без угрызений совести», породивший ходовой термин «бельмондизм». Но там герой к концу фильма начинает что-то понимать, и в этот момент его настигает пуля, а он еще долго бежит по инерции, пока не падает мертвым с проклятием на устах. Здесь Фердинанд — Бельмондо бежит в

обратном направлении, и в финале сам обрывает свое бессмысленное существование.

При некоторой вычурности формы, которая сильно затрудняет восприятие и без того запутанной авторской мысли, эта картина Годара все же интересна по монтажу и особенно по использованию цвета: натуральность спокойных пейзажных красок как бы подчеркивает нелепость и дикость всего происходящего с героями.

Конечно, Жан-Люк Годар уходит от «коммерческих стандартов», но в какую сторону?

Только немногие киномастера буржуазного мира, участвовавшие в Венецианском фестивале, остались на позициях большого реалистического искусства.

К их числу относится Акира Куросава, раскрывший перед нами в фильме «Красная борода» огромные пласты жизни Японии (я не стану подробно писать об этом фильме, показанном ранее вне конкурса на Московском фестивале нынешнего года: надеюсь, что зрители увидят его на наших экранах). Великолепный артист Тоширо Мифуне заслуженно получил в Венеции приз за исполнение главной роли в этом фильме.

Несколько особняком в программе фестиваля стояла новая картина Лайонела Рогозина «Добрые времена, прекрасные времена». Это гневное, обличительное произведение, в большей своей части построенное на архивных кинодокументах, остро и верно (хотя не без некоторой примеси пацифизма) напоминает об ужасах прошедших мировых войн и о зверствах гитлеризма. Так же как и японский фильм, картина Рогозина выгодно разнится от многих других картин, показанных на фестивале, высоким гражданским пафосом и чувством ответственности художника за судьбы мира. Однако, мне кажется, по глубине разработки темы и по яркости творческих решений она значительно уступает недавно законченной документальной ленте М. Ромма «Обыкновенный фашизм».

Удивительным своеобразием авторского почерка отличается новая работа Луиса Буньюэля «Симеон из пустыни», отмеченная специальной премией венецианского жюри. В западной печати эту картину называли «трагической аллегорией века». В ней Буньюэль как бы продолжает начатое еще в «Виридиане» размышление об «извечной борьбе добра и зла». Эти столь абстрактно трактуемые им категории он воплощает во множестве аллегорических фигур, иногда привлекательных, но чаще отвратительно уродливых. Бородатый Симеон Столпник в фильме, как и полагается, с высоты столпа проповедует добро, отбиваясь от всяческих соблазнов. Но в конце концов, несколько изменив свой внешний облик, он попадает в настоящий вертеп зла, где танцующий твист сатана «правит бал»: в ночной клуб современного Нью-Йорка.

Картина эта фактически не закончена — она идет всего сорок две минуты — и, возможно, Луис Буньюэль еще доскажет историю о Симеоне Столпнике в сегодняшнем мире.

Можно без всякой заносчивости и неуместного хвастовства сказать, что даже лучшие из произведений западного кино, отобранные для показа в Венеции, служили выгодным фоном для советских фильмов, в которых чувствовалось биение большой мысли и звучала неподдельная правда искусства.

Я вспоминаю слова, с грустью сказанные руководителем «мостры» Луиджи Кьярини: «Фестивалей становится все больше, а шедевров не так уж много». Действительно, редко, очень редко на мировом кинематографическом небосклоне зажигаются новые звезды, которым суждено светить долго... И какое множество мнимых звезд... А посмотришь — это метеориты, которые, ярко прочертив горизонт, тут же угасают и проваливаются в небытие.

Венеция—Москва

Ежи ПЛАЖЕВСКИЙ

Что это значит ныне: «новаторский фильм»?

Само по себе понятие «нового» для кино не ново. С самого своего рождения кинокритика любит оперировать такими понятиями, как произведение «современное» (то есть новаторское, достойное признания) и «несовременное» (то есть то, которое списывается в архив вместе с создавшим его мастером). Однако в последнее время в мировой критике погоня за «современностью» стиля превратилась просто-таки в навязчивую идею и очень часто подменяет собой добросовестный анализ произведения искусства. Увидев в «Карманнике» Брессона фрагмент дневника или лицо болезненно переживающей девушки, поданное крупным планом, иные уже кричат: старье! Зато другие, услышав в «Прекрасном мае» Маркера подлинный гул голосов на бирже или просто развеселившись при виде того, как по пиджаку маньяка-изобретателя ползет паук, тотчас начинают причмокивать, повторяя: ах, как это современно!

Я далек от стремления умалить проблему. В противовес путаному и ничего не значащему понятию «антифильм» понятие современности киноязыка, новаторства является одним из основных, более того — одним из самых необходимых факторов оценки. И это относится равным образом как к высшим ступеням иерархии, где нечто несовершенное удостаивается высшей оценки, ибо оно новаторское, так и к низшим ступеням, где вещь, в общем достойная, бывает принята весьма сурово, ибо это «не ново», «это мы уже тысячу раз видели». Надобно лишь уточнить, что мы называем «новым». В кинематографии в 1965 году.

Прежде всего, мне кажется, надо сказать, что «современное» и «новое» — это далеко не всегда одно и то же. Если использовать критерий «современности» применительно к содержанию, то можно будет сказать, что тот, кто первым отобразит определенное состояние мыслей и чувств, первым раскроет происхождение какого-то общественного процесса, — тот наверняка сделает современный фильм. Например, в фильме «Оглянись во гневе» Джон Осборн и Тони Ричардсон первые занялись генеалогией английских «сердитых молодых людей» и тем самым сделали фильм современный, хотя режиссерские средства не были новаторскими.

Современность содержания, говоря объективно, наиболее важна. Не подлежит сомнению, что язык любого вида искусства — это способ выявления мысли, и поэтому анализ выразительных средств того или иного фильма неминуемо приведет нас и к содержанию кинопроизведения.

Понятие «современности формы» выведет за скобки многие, собственно говоря, почти все из любимых нами шедевров. В истории кино (за исключением «Броненосца «Потемкин») редко бывало так, чтобы оригинальные средства при первом же их использовании дали то гармоническое единство, которое и является непременным свойством шедевра. Более того. Объективно новаторство киноязыка во многих произведениях достигается подчас за счет отказа от совершенства. Не были шедеврами ни «Рим — открытый город», ни «Александр Невский», ни «Хиросима, моя любовь», ни «Хроника одного лета», ни «Приключение», ни «Девять дней одного года», ни «$8^1/_2$», не были шедеврами, хотя каждый из этих фильмов двинул вперед мировое киноискусство, а некоторые из них породили даже целые школы, которые, в свою очередь, сделали более тонкими и совершенными средства, впервые примененные в первоисточнике. Поэтому не каждый из этих фильмов — появись он сегодня — мы назвали бы новаторским.

Я вижу две наиболее характерные творческие тенденции в киноискусстве наших дней. Одна стремится к крайнему «объективированию» фильма, вторая идет в обратном направлении.

Первое направление, называемое часто «синема-верите», в численном отношении скромно. Хотя оно главным образом процветает во Франции, выросло оно из итальянского неореализма и стремится к тем самым целям, которые Дзаваттини поставил перед кинематографом почти двадцать лет назад: засыпать пропасть между зрелищем и жизнью, сделать наблюдение подлинной жизни в кино столь же увлекательным, сколь и наблюдение происшествия на улице.

Руш, Морен, Маркер, однако, знаменательным образом изменили (быть может, под влиянием телевидения?) определение правды, содержащейся в «Похитителях велосипедов». Их мало интересует описание улиц, домов, безмолвных жестов человека. Правда, по их мнению, скрыта внутри человека. А добыть ее следует, застав героя врасплох, принудив его, так сказать, к душевному стриптизу, который обнажит не только его убеждения и понятия, но также и подсознательные ощущения, рефлексы, а иногда даже то, что им сознательно утаивается.

Воздавая должное новаторству пионеров «синема-верите» и, так же как они, с величайшим уважением относясь к Дзиге Вертову (советский предтеча «киноправды» начинал свою творческую деятельность всего на каких-нибудь сорок лет раньше, чем они), я все же не думаю, чтобы это направление в своем чистом виде могло когда бы то ни было одержать полноценную победу или хотя бы даже просто постоянно сосуществовать с другими направлениями, как это происходит, например, с неореализмом. Это последнее направление, не столь крайнее, кажется мне бессмертным (доказательством тому хотя бы «Руки над городом», получившие Гран-при фестиваля в Венеции в 1963 году). Знаю, что, высказывая такое мнение о неореализме, я рискую навлечь на себя гнев многих критиков всего мира, которые по нескольку раз в год облачаются в черные одежды могильщиков этого направления.

Возвращаясь, однако, к «синема-верите», должен сказать, что вижу два доказательства ее недолговечности. Во-первых, ее «углубление в самую гущу жизни» не только незначительно, но зачастую и мнимо. Отсутствие заранее заготовленного сценария, непредвиденная реакция снимаемого на пленку персонажа — все это, правда, производит впечатление гораздо большей искренности, нежели фильмы с Брижитт Бардо. По сути, однако, эти герои, сознательно или бессознательно, немедленно надевают маски. Руш или Маркер снимают их такими, какими они хотели бы быть, а не такими, какие они есть. Это также интересно, это также важно, но это отнюдь не одно и то же.

Во-вторых, круг проблем, которые выражаются таким образом, все-таки чертовски узок. Быстро задавая обескураживающие вопросы, можно зарегистрировать две-три фразы, произнесенные каждым собеседником на произвольную тему (среди них есть интересные, которые создатели фильма оставляют, и есть банальные, которые выбрасывают). Но это быстро приедается, потому что трудно выйти за пределы этого проклятого круга. Можно подобрать произвольно много собеседников и много проблем. Однако очень трудно добиться интересного результата, имея дело с одним собеседником и с одной проблемой. То есть трудно проникнуть в глубину.

Полнометражный фильм уже хотя бы из-за своей продолжительности всегда независимо от жанровых различий строится пока по одному неизменному принципу. Его сцены и эпизоды связываются в некую единую цепь, в которой каждое предыдущее звено определяет последующее*. Разновидностей этого «правила цепи» имеется бесчисленное множество: связующим принципом может быть хронология событий, течение мыслей героя, политический тезис публициста и т. д. В «Прекрасном мае» ничего этого нет, в фильме каждый последующий эпизод существует рядом с предыдущим, не развивая, не углубляя его. Поэтому метод «синема-верите» может найти применение при производстве короткометражных лент, что уже понемногу и происходит всюду; что же касается полнометражного фильма, то влияние на него этого метода может быть значительным лишь в частных вопросах (режиссерский стиль, актерская игра, операторская работа, манера повествования).

Полярно противоположная тенденция — с у б ъ е к т и в и с т с к а я — логически связана с принципом «авторского фильма», в котором подобно тому, как это обстоит в иных жанрах искусства, один человек является автором, ответственным за в с е элементы произведения.

Нынешний кинематографист интуитивно чувствует, что наибольшие открытия кинематограф может сделать в области психологической интроспекции, до недавнего времени закрытой от фильма на все замки.

До сих пор кино представляло человека действующего, теперь оно хочет показать его мыслящим, более того — колеблющимся.

Может показаться, что искусство ковбойских фильмов, касающееся человека только поверхностно, является морально более здоровым, полным оптимистических выводов и победы добра над злом. Но беда в том, что использование этой кинопоэтики при решении наиболее сложных философских и социальных проблем нашей нелегкой эпохи породило не только тысячи схем и полуправд, но и немало откровенно лживых утверждений. Прославляя человека в действии, фильмы, созданные по этим рецептам, игнорируют при этом его внутреннюю жизнь, показывая человека статично, вместо того чтобы показать его в развитии, со всеми его раздумьями. Именно эта поэтика и влекла за собой упомянутую уже драматургию, идущую от театра: каждое ружье, висевшее на стене в первом действии, должно было, как писал об этом еще Чехов, выстрелить в последнем. Блистательным вмешательством в последнюю минуту режиссер неумолимо доказывал, что он умнее своих зрителей. Он один все знал заранее, все предвидел.

Быть может, это было бы неплохо, если бы подобное подергивание режиссером-демиургом за шнурки его марионеток — героев и зрителя — окупалось

* Разумеется, это явление гораздо шире известного правила театральной драматургии, согласно которому в каждой хорошей пьесе любая сцена неизбежно необходима именно потому, что она вытекает из предыдущей и подготавливает последующую. Это правило «традиционной» драматургии все чаще и чаще оказывается сегодня неприменимым даже по отношению к театральной пьесе, не говоря уже о кино, где отклонений от правила еще больше.

его подлинным всеведением. Чаще же всего, однако, это вело к горьким разочарованиям. Режиссер, всеведущий и всемогущий, атакующий с безапелляционностью Иеговы труднейшие темы, потчевал нас в заключение плоским и наивным выводом. Однако это вовсе не был вывод, сделанный Иксом, вывод личный и спорный, — нет, это был вывод бога-отца. И это порождало неверующих и еретиков.

Позиция режиссера, который, подобно Антониони, хочет выдвигать только некоторые субъективные предложения, кажется мне a priori честной. Ведь он мог в «Приключении» сказать в конце, что же произошло с пропавшей героиней: утонула ли она, покончила самоубийством или сбежала. Но он не говорит. Он и сам не знает. Так же, как зритель. И это ставит нас, меня и его, на равную ступень. Побуждает меня к сотворчеству. То, что Рене в «Хиросиме» врывается в мысли героини и показывает, как японский город ассоциируется у нее с родным Невером, приводит по крайней мере к тому, что хотя я и не согласен с тезисом Рене о равносильности трагедии остриженной за любовь к оккупанту героини и трагедии уничтоженного дотла города, но этот тезис не навязывается мне насильно, в виде интеллектуальной аксиомы. Если я и не разделяю мысли героини, то, во всяком случае, понимаю состояние ее духа.

Эти новые выразительные средства не означают для меня лишь тенденции показа человека «изнутри» (и уж наверняка не сводятся к примитивной установке камеры «в глазу» героя, как у Монтгомери в «Хозяйке озера»). Ибо речь в такой же степени идет о внутренних переживаниях героя, как и о внутренних переживаниях зрителя, которого такой метод способен вывести из состояния самодовольной и никчемной пассивности.

Все те поиски, которые увеличивают в кино свободу наблюдения зрителя, свободу для его собственных выводов, которые высвобождают зрителя из-под духовного диктата даже самого умного режиссера, представляются мне ныне современными, новаторскими.

Происходит своеобразная борьба между режиссером и зрителем. Ныне их шансы неравны, на стороне режиссера-демиурга разительный перевес сил. Может быть, чаши весов и не должны полностью выравниваться. Зритель, столь же умный и знающий, как автор, может знаменовать собой конец искусства. Но пропасть между ними — зрителем и автором — нужно до известной степени засыпать. Некоторые из названных выше режиссеров и их фильмы взяли на себя этот труд по мелиорации. Отнесемся же к ним доброжелательно.

Варшава

Перевела с польского З. ШАТАЛОВА

Робин БИН:

«БРИТАНСКОЕ КИНОПРОИЗВОДСТВО ИСЧЕЗАЕТ...»

Известный кинокритик Робин Бин опубликовал в журнале «Филмз энд филминг» очередную обзорную статью о состоянии британского кинопроизводства. Начинается обзор так: «Прискорбным фактом является то обстоятельство, что британское кинопроизводство постепенно исчезает. Работа на студиях идет полным ходом, но большинство фильмов финансируется американскими компаниями... Единственными по-настоящему английскими картинами, находящимися в данное время в производстве, являются новая комедия с участием Нормана Уиздома, еще один фильм из серии «Продолжая...» (на этот раз: «Продолжай, ковбой»)*, фильм «Летучие мыши с младенческими личиками» режиссера Джона Миллза с участием Хейли Миллз, «Пролив любви» Десмонда Дэвиса и «Скраггс» Дэвида Харта с Сузанной Йорк в главной роли».

Переходя к другим фильмам, которые можно назвать английскими лишь с натяжкой, ибо создаются они на американские деньги, Бин упоминает два новых фильма Тони Ричардсона. В первом из них — «Моряк из Гибралтара» — в главных ролях снимаются Иэн Бэннен и Жанна Моро. Вслед за окончанием этого фильма Тони Ричардсон приступит к работе над картиной «Атака легкой бригады» (финансируемой американской компанией «Юнайтед артистс»). В Египте ведутся натурные съемки фильма «Хартум», который снимает Бэзил Дирден по сценарию Роберта Ардри. Это будет киноповествование о генерале Гордоне, участнике колониальных войн, которые вела Англия во второй половине прошлого века. В роли генерала Гордона снимается Чарлтон Хестон, руководителя арабских повстанцев, сражающихся с войсками Гордона, играет Лоренс Оливье, премьер-министра Англии Гладстона — Ральф Ричардсон.

Свой обзор Робин Бин заканчивает «Примечанием о Флеминге», где сообщает, что в архивах скончавшегося недавно Иэна Флеминга, автора романов о супершпионе Джеймсе Бонде, обнаружена рукопись неопубликованного рассказа, который послужит основой для очередного грандиозного боевика. Режиссер Джордж Уиллоуби будет вести съемки фильма в Южной Африке, Западной Германии, Голландии и Англии.

* См. об этой серии заметку в «Искусстве кино», 1965, № 4.

«Разрешение на брак»

(Болгария)



По существу этот фильм состоит из двух самостоятельных фильмов. Каждый из них может быть назван «Разрешение на брак». Однако отличия их существенны, если не сказать разительны.

Первый фильм документальный. Это репортаж из Дворца бракосочетаний. Дворец этот недавно выстроен в Бургасе. Если не считать нескольких актерских кусков, фильм показывает реальных людей в высокий момент их жизни — при вступлении в брак. В этой части картины все доподлинно: свадебный обряд—традиция, подправленная современными нравами и вкусами, слова, которые произносят с экрана, и звуки экрана, и его свет — яркий южный свет, врывающийся в остекленные стены модерновой постройки и в ее прозрачный потолок.

Второй фильм игровой. В нем все, как в обычном художественном кинематографе: литературный сценарий, немногословный, но все же сочиненный диалог, энергичная режиссура, определенная манера актерского исполнительства. Сюжет тот же — бракосочетание.

Фильмы соединены встык — резкой и жесткой связью, без закадрового голоса или титра, поясняющих, что действие второй части на двадцать лет предшествует событиям первой. Прошлое разом заслоняет настоящее. Впрочем, в документальном эпизоде были мгновения, которые воспринимались предчувствием, коротким и острым напоминанием о минувшем — о войне.

Молодых, счастливых, чуть измученных напряжением их великого дня кто-то, очевидно, тот, кто ведет обряд, спрашивает о годе рождения. Звучат ответы: 1942, 1941, 1938, июль 1941, 1946. Потом их спросят, помнят ли они войну.

— Нет, не помню, я тогда была маленькая...
— Нет, не помню, мне было два года.
— Да нет, почти ничего не могу вспомнить.
— Не помню...
— Не помню...

А в самом конце первой половины был такой кадр. Танцевала девушка. Внезапно бойкую мелодию прорезал выстрел, потом еще один, потом третий. Девушка танцевала. И бушевал шквал джазовых синкоп. Вдруг он оборвался. Изображение расплылось, как бы расплавленное жгучими слезами. На белом экране щелкали выстрелы, грохотали бомбы, свистели и ухали снаряды. Потом опять танцевала веселая девушка под музыку твиста. Она не успела кончить танец, как начался второй рассказ — о свадьбе перед расстрелом.

Кинематограф последних лет знает такие крутые сопряжения фрагментов, разных по времени действия, по сюжету, по атмосфере. К ним часто прибегает психологический фильм в попытках совместить в экранном образе два временных пласта — настоящее и прошлое. Такие сопряжения можно объяснить модой. Их можно также оправдать эмоциональной конституцией человека середины XX века, прошедшего сквозь катаклизмы эпохи. К тому же оба объяснения не взаимоисключающие: первое легко связать со вторым.

В «Разрешении на брак» решительному соединению подвергнуты два эстетически разнородных явления: документально записанный факт (точнее сказать, серия фактов) и эпизод, разыгранный актерами на основе сочиненной фабулы. Документ и фабула не пронизывают друг друга. Они, повторим, хранят художественную суверенность, внутренне в себе завершены и вполне могут существовать на паритетных началах. Их сцепление — авторская смелость. Оно, пожалуй, и новость в языке современного кино. Но именно новость, а не прихоть, потому что стоит в ряду чрезвычайно активных последнее время усилий обогатить реализм экрана, объединив возможность образной концентрации, какая дана художественному кино, с непреложной объективностью документальной камеры.

Опыты сторонников «киноправды» вызывали сомнения и с точки зрения кинематографичности и с точки зрения правды. Несомненной в них была только полемичность. Гибкость и раскованность выразительных средств документализма с его высочайшей чувствительностью ко всем новым сколько-нибудь существенным проявлениям быстроменяющейся действительности воспринималась укором самодовлеющей канонической эстетике традиционного игрового фильма.

Пока шли споры, художественный кинематограф кое-чему учился у документалистов. Теперь уже редко кто из режиссеров в уличных эпизодах снимает массовку. Скрытая камера позволила совместить поведение героя-актера и подлинную жизнь толпы на улице, на вокзале, на народном празднестве. В картине «Равнодушный мир» американки Ширли Кларк, в трагической ленте итальянца Франческо Рози «Момент истины» органически связаны воедино реальная среда, быт, атмосфера и вымышленные индивидуальные судьбы, заключающие в себе психологические, нравственные, социальные обобщения — авторскую концепцию человека, мира, эпохи.

Оба сюжета болгарского фильма соотнесены в конечном счете причинно-следственной закономерностью, при том что эта закономерность не обнаруживается непосредственно сюжетом или прямыми выразительными приемами, а существует как интерпретация художника. Режиссер Никола Корабов (он же и сценарист) прибегает к инверсии: следствие у него композиционно предшествует причине. Кроме того, сюжеты сопоставлены по контрасту ситуаций.

Кровь героических борцов Сопротивления не пролилась напрасно — таков смысл первой картины в ее отношении ко второй. Они погибли за счастье грядущих поколений. И действительно, документальное начало фильма можно было бы назвать и репортажем о счастье. Его драматургия — это драматургия эмоций, драматургия радости. Этому подчинены выбор мотивов и динамическая светопись камеры, звуковой ряд образа и просто авторская хитрость.

В первых кадрах фильма — съезд гостей, прибытие молодых пар — одной, другой, третьей. Хлопают дверцы машин, в невообразимый ералаш смешиваются звуки: поцелуи, напутствия, всхлипывания, ритуальная песня, марш из громкоговорителя, голос в мегафоне, приглашающий: пройдите направо — вы, молодой человек, пожалуйста, в комнату жениха, а вы, девушка, пройдите в комнату для невест. На улице и в вестибюле свет тускловатый, серый, словно бы не совсем прозрачный. Крупные планы в этих эпизодах коротки. Мелькают лица: напряженное, неподвижное лицо невесты, чуть растерянный жених, другая невеста, другой жених, потом пятый, потом седьмой. Много лиц. Пока камера на них не задерживается. Она охотнее снимает гостей и родственников. Они шумят, переговариваются, от нечего делать в ожидании поют песни, танцуют. Когда гостей снимают, они откровенно и заинтересованно смотрят в объектив, подружки невест и друзья женихов гримасничают, норовят принять позу посмешнее. Одна озорная девчонка с челкой экранно улыбнулась и сделала ручкой: привет, мол, киношникам. Словом, у них отношения с кинематографом панибратские, и кинематограф этого панибратства не чурается, а, как видим, наоборот: оно ему как-то и симпатично.

Но потом, когда оператор будет снимать невесту в ее комнате, готовящуюся к церемонии, когда он выйдет в зал бракосочетаний, надолго задержится у стола, где ставят заветные подписи, а потом наконец вместе с гостями очутится за свадебным столом, все изменится. Вспыхнет яркий и мягкий свет: вся эта часть картины выполнена в оттенках белого. Константину Джидрову, художнику и оператору «Разрешения на брак», удалось извлечь из этого небезопасного для киносъемки цвета огромное количество фототембров — теплых и выразительных звучаний. Свободные и дробные композиции первых кадров сменят крупные, почти монументально выстроенные планы церемонии. И на камеру больше никто и никогда не обратит внимания — и людям не до того и кинематографисты умеют быть деликатными: в нужный момент они ведут съемку, не привлекая внимания.

Режиссер и оператор любят киногеничные лица, любят выразительную деталь, любят забавные мотивы. Их камера может быть такой наблюдательной, что по коротким замеченным ею штрихам легко узнать человека, его занятие, его привычки.

Вот одна из невест. Она появляется на экране несколько раз. Кокетливая невестина фата с оборочками ей явно не к лицу. И в подвенечном декольте девушке неловко. Она то и дело украдкой поглядывает на свои широкие руки в длинных перчатках из белых кружев. И даже если бы ее не окружали гости — крестьяне в национальных костюмах, нам







«Разрешение на брак»

легко было бы угадать, что руки эти привыкли к работе в поле и в огороде, а плечи к солнечному зною куда больше, чем к воздушному великолепию свадебного наряда.

Когда эту девушку спросят, хочет ли она стать женой сидящего рядом с ней человека, она тихо, не по-нашему сделает движение головой слева направо: «да»—и улыбнется простодушно и счастливо. Таких превращений камера приметит множество.

По пути она зафиксирует и богатейшую смесь лиц: широкие, обветренные, крепкой, а то и грубой лепки лица крестьян, утонченные лики городских красавиц, улыбчивые старухи в черных платках, оживленные любопытством детские мордашки. И занятное переплетение нравов тоже походя заметит эта зоркая камера. Например, она увидит, как протяжную обрядовую песню заглушит шумное пение в сопровождении трех гитаристов с шевелюрами á la битглз. Или как рядом с затейливым узором народного танца старательно отмеривает твистовый ритм забавная пара: туристского вида молодой человек и девочка лет восьми с конским хвостиком и в новомодных брючках.

Разнообразие и множественность изображаемого—прием, на котором авторы строят пластику фильма. Этот прием для них важен и по существу.

Множество счастливых пар, множество улыбающихся лиц, множество разнообразных звуков, цветов, много раз повторенная присказка-пожелание: «сегодня невеста, завтра молодая жена, а через год — молодая мать», высокие горы снеди, под которыми тяжело свадебным столам,— это фрагменты картины истинно эпической, к тому же эпической по-южному.

Вторая новелла сосуществует с первой как диссонанс. Сначала она диссонансна по смыслу.

В документальной части церемония свадебного праздника воспринималась как начало жизни, как вступление в счастье. Недаром рефреном, лейтмотивом темы повторен в фильме кадр широко распахивающихся белых высоких дверей.

Вторая новелла начинается движением камеры по пустым переходам бункера — от одной кованной железом двери до другой, и так до тупика, до помещения без выхода, до подвала с железным, изрешеченным пулями столбом посредине. В этой части фильма брак, великий праздник любви, истолкован не как начало, а как конец пути: в мрачную годину войны любовь, свадьба были возможны лишь как предсмертное желание, как последний предсмертный контакт с жизнью.

Драматическое напряжение обстоятельств Н. Корабов и К. Джидров, как и в документальной половине, решают почти исключительно пластическими средствами. Однако вместо буйной стихии материального мира, к какой мы привыкли во вступительном эпизоде, здесь предложена серия статичных композиций, четких по рисунку, по конфликтным столкновениям света и тени, по мучительному сочетанию густых черных пятен и ослепительно белых бликов. В игровой части кадр разрежен, здесь вообще нет многофигурных композиций, крупные планы сняты броско — в неожиданном повороте, с непривычной точки, в тщательно поставленном свете. Там была светопись — черно-белый, кинематографический адекват живописи. Здесь графика — суховатая, жесткая. И эффектная. Эффектная настолько, что, увы, изыски несвободной формы снимают часть подлинно драматического напряжения.

Центральная часть эпизода — церковный обряд венчания, который совершает в камере смертников православный священник. Он читает слова венчальной службы о любви, о верности до гробовой доски, а на экране мы видим то лица героев, то злобные физиономии убийц. А то вдруг камера отвлекается и со старательным вниманием показывает расписные узоры одежд батюшки. Во второй новелле режиссер и оператор последовательно подменяют эстетическую категорию прекрасного обычной житейской красивостью.

Красива риза священника.

Злодейски красивы лица актеров, снимавшихся в ролях врагов.

Молоды и красивы лица жениха и невесты, но если в глазах артистки Нади Ранджевой светятся страдание и ничем не истребимая жажда жизни, то ее партнер Иван Манев так аскетичен в своем экранном существовании, что кажется даже, будто и не аскетичен он вовсе, а просто скован, небогат внешне и внутренне, и с таким же успехом, теми же актерскими средствами мог бы он сыграть не героического антифашиста перед казнью, а христианина на арене древнеримского цирка.

Во второй новелле авторское внимание почти целиком поглощено формой. Это не было бы страшным грехом, если бы авторы искали новые формальные возможности для выражения сложных связей человека с миром. Содержание же игрового эпизода в болгарском фильме драматично, но плоско: оно лишено той диалектики, какая заключена в исходной ситуации: за минуту до расстрела происходит венчание — не политическое разоблачение, не боевая акция, а именно венчание. Из двух психологических мотивов — близости конца и открытия любви —в фильме реализован один первый. И только Н. Ранджева привносит в картину теплую человеческую интонацию: она играет естественность извечных, независимых от войны требований молодости.

В науке ли, в искусстве — все равно — экспериментом называют опыт, который должен подтвердить жизненность закономерности. Если закономерность доказана, эксперимент получает право именоваться новаторством. Фильм «Разрешение на брак» задумывался как эксперимент, к сожалению, экспериментом и остался. Однако способность искать новые пути в искусстве достойна уважения.

И. Рубанова

«КАЗАНОВА 70»

(Италия)



Вероятно, новому фильму «Казанова 70» еще до его выхода на экраны можно было предсказать, что он будет обречен (если только можно так выразиться) на кассовый успех. Действительно, многое здесь должно разжечь любопытство зрителя, того самого зрителя, о котором в последнее время зарубежная пресса все чаще с грустью пишет, что его трудновато стало отрывать от телевизоров и вытаскивать из дома в кино. А в «Казанове» сразу столько приманок, что никак не устоишь. Приманка и название фильма, и Марчелло Мастроянни, один из самых обаятельных актеров современного западного кино, в роли соблазнителя женщин, и его партнерша по фильму Вирна Лизи, которая до возвращения в Италию снималась в США, где ей прочили славу новой Мерилин Монро. Приманка и Мариза Мелл, молодая звезда итальянского кино, чье имя на афишах уже сейчас выделяют крупным шрифтом, и еще с полдюжины звезд помельче, тоже чрезвычайно киногеничных.

В рекламном буклете, который я перелистывал перед началом сеанса, говорилось, что герой фильма одержит множество легких побед над женщинами, хотя время от времени будет испытывать страх, робость, застенчивость. Но постепенно все образуется, и наш Казанова женится на прекрасной Гижлиоле, с которой он когда-то познакомился в Швеции.

Одним словом, можно было предположить, что зрителя ожидают два веселых, не слишком-то обременительных часа в обществе современного Казановы и полдюжины красавиц.

Если бы все оказалось действительно так и авторы фильма преследовали одно-единственное намерение — позабавить зрителя, право, не стоило бы о нем и вспоминать. Мало ли коммерческих развлекательных картин ежегодно выбрасывают на кинорынки американцы, итальянцы, англичане, французы.

Однако на экране все выглядело отнюдь не столь уж элементарно, как в рекламном буклете. И самое главное, не столь безобидно. У этого фильма оказались свои сатирические шипы, и порой довольно острые.

Итак, современного Казанову звали Андреа. Был он итальянским офицером, прикомандированным к штабу войск НАТО. Это дало повод режиссеру Марио Моничелли (он же один из авторов сценария) включить в свой фильм сцену больших маневров, где остроумно высмеяны бестолковые и не в меру ретивые натовские генералы. Однако главное в фильме не они. Главное — обличение нравов современного буржуазного общества и современной буржуазной морали. Да, офицер Андреа, этот Казанова 70, как и его отдаленный предшественник Казанова 65 (разумеется, 1765), легко воспламеняется в обществе прекрасных женщин.

Но... Но тут-то и начинается самое комичное.

У современного Казановы нет высокомерия, цинизма, развязности знаменитого автора «мемуаров», он, скорее, робок, чем развязен. И для того чтобы одолеть собственный страх и застенчивость, готов подвергаться нешуточным опасностям, даже рисковать жизнью. Однако в этом нет особой необходимости. Победы над красавицами достаются ему легко и просто. Прекрасная стюардесса, с которой он познакомился в самолете и тут же назначил ей свидание, является на свидание с часами—подарком своей фирмы. Даже ласки Андреа не заставят ее забыть о времени и задержаться у Андреа хотя бы на несколько лишних минут. В поисках острых ощущений он готов войти даже в клетку укротительницы львов, которая обещала наградить самого смелого зрителя поцелуем. И что же? Львы чуть ли не отворачиваются от него. Романтическое приключение завершается довольно прозаично. Андреа без труда получает поцелуй юной укротительницы.

Таков остроумный подтекст этого фильма, в котором есть и юмор, и чисто боккаччевское озорство, и непринужденное веселье, и неназойливый, но достаточно серьезный намек. В конце концов женившись — и тоже безо всяких романтических приключений — на своей Гижлиоле, Андреа выбирает путь в спальню жены не через дверь, а через окно. В заключительных кадрах фильма он осторожно крадется к ней по карнизу многоэтажного дома, ежесекундно рискуя свернуть себе шею. Отличный финал! Остроумное завершение фильма. Пусть хотя бы так Андреа узнает опасность, риск, романтический порыв, которых ему недоставало в отношениях с женщинами.

Фильм «Казанова 70» подвергает испытанию смехом не только нравы современного буржуазного общества. Тут достаются чувствительные щелчки и медицинским светилам, которые, погружаясь в дебри психоанализа, никак не могут разгадать причину душевной депрессии Андреа и лечат его от... полового бессилия, и скучающим богачам, которые выдают себя за ценителей античных древностей, а в действительности не способны отличить подлинные произведения искусства от шарлатанских подделок (муж одной из возлюбленных Андреа, ревнивый князь Феррари,— страстный коллекционер старины), и судьям в черных мантиях, едва не упрятавшим за решетку Андреа по ложному обвинению в убийстве, и поборникам суровых сицилийских обычаев, с которыми нас раньше успели познакомить талантливые итальянские фильмы «Соблазненная и покинутая» и «Развод по-итальянски». И все это, повторяю, разыграно в «Казанове» с изяществом, остроумием и в шутку и всерьез, все освещено

актерским талантом Мастроянни, который исполняет свою роль с тонкой иронией, сохраняя комизм в серьезных сценах, серьезность — в комических и с неподражаемой естественностью совершая мгновенные переходы от пылкости к равнодушию, от восторга к разочарованию.

Вообще надо сказать, что многогранное актерское дарование Мастроянни и в этом фильме сверкнуло новыми своими красками. Комические ситуации, в которых Андреа не раз приходилось действовать, открывали заманчивые возможности для сатирических обобщений, и Мастроянни не упустил эти возможности. В фильме Феллини «8½» мы видели Мастроянни — Гуидо Ансельми, мятущегося, растерянного, трагически пытающегося связать распавшуюся связь времен. В «Разводе по-итальянски» был уже совсем другой Мастроянни, Мастроянни — Фефе, мстительный, расчетливый, изобретательно расставляющий ловушки для неверной жены. В «Браке по-итальянски» появился Мастроянни — ветреный Доменико Сориано. И вот, наконец, Мастроянни — Казанова 70. Артист грустит, улыбается, смеется, издевается, каждый раз находя для новых своих перевоплощений все новые средства и новые возможности.

Случилось так, что незадолго до «Казановы» я посмотрел другой итальянский фильм «Я женюсь на американке» режиссера Джана Луиджи Полидоро с участием известных актеров Уго Тоньяцци и Марины Влади. Это еще один своеобразный вариант современного Казановы, так сказать, Казанова «поневоле». Герой фильма, сорокалетний холостяк, очутившись по делам службы в США, решает, что здесь сможет стать более обеспеченным человеком, чем у себя на родине — в Италии. Первый шаг на этом пути — женитьба. Однако все попытки обольстить американку кончаются крахом. Пять женщин одна за другой отвергают ухаживания итальянского коммерсанта. Неодолимым препятствием тут оказываются различные вкусы, привычки, взгляды и даже различный ритм жизни.

Бедный Андреа! Он не успевал об этом и задуматься. Слишком легко и быстро доставались ему победы. И все-таки, когда сравниваешь два эти фильма, сопоставление оказывается далеко не в пользу того, где действуют итальянский коммерсант и американские невесты. Скучный получился фильм, добродетельный, приглаженный. И шутки здесь какие-то постные, и критические стрелы не слишком ядовитые. «Казанова 70» с его комедийными преувеличениями и веселым озорством рисует куда более верную картину нравов современного буржуазного общества. Не бог весть какая одухотворенная личность офицер Андреа. Но и его стремление найти в любви поэзию, романтику не встречает ни отклика, ни понимания...

Впрочем, задумаемся и о другом: а зачем, собственно, понадобилось современному киноискусству тревожить имя Казановы? Для того чтобы сделать из него броскую приманку для зрителей? Да, не обошлось без этого. Но я уже говорил, что постановщики фильма руководствовались не одними лишь коммерческими соображениями. Смешную и неожиданную трансформацию пришлось пережить Казанове в современном обществе. Вот об этом — о мире, лишенном поэзии, о любви без красоты — рассказывает фильм режиссера Марио Моничелли.

Б. Галанов

«МОМЕНТ ИСТИНЫ»

(Италия)



Два года назад на III Московском международном кинофестивале демонстрировался западногерманский фильм «Летающий клипер». В заключительных кадрах картины, рассказывавшей о полутуристическом вояже моряков этого парусника вокруг Европы, ее герои присутствовали на торжественном богослужении в Испании. Из церкви под мощные звуки органа в сверкании сотен свечей выплывала огромная статуя девы Марии. Вокруг все лучилось, горело, переливалось: бесчисленные огни, пышные, украшенные драгоценными камнями одежды духовенства, церковная позолота. Процессия двигалась величественно, торжественно. Так должна была выглядеть современная Испания в глазах создателей фильма, так и только так представлялось им это ритуальное шествие.

Но вот в фильме Франческо Рози «Момент истины» киноаппарат запечатлел тот же вынос статуи девы Марии.

То же мерцание свечей и колыхание богатых одежд. Поначалу церемония кажется столь же впечатляющей. Но вдруг кинокамера от всего этого великолепия опускается вниз, к земле, и тогда в поле ее зрения попадают крестьяне, которые должны нести огромный постамент, поддерживающий статую.

Кряхтя, залезают они под доски, с трудом поднимают огромную тяжесть. Медленно передвигая ноги, движутся по камням мостовой. А на ногах — сбитые, стоптанные башмаки — свидетельство тяжелой жизни нищих тружеников Андалузии или Кастилии.

Когда процессия ненадолго останавливается, носильщики получают возможность передохнуть. Они вытаскивают из-за пазухи кусок хлеба, бутылочку с вином и тут же под помостом, спрятанные от посторонних глаз пурпурной драпировкой, наскоро совершают свою трапезу. Внешняя роскошь, маскирующая нищету. Богатство, в основании кото-

рого нужда. Торжественные песнопения, призванные скрыть горе обездоленных.

Уже в этом прологе Франческо Рози демонстрирует свой замысел и эстетический прием. Далее в фильме речь пойдет совсем о другом, как будто никакого отношения к религии не имеющем. Только в заключительных кадрах мы опять увидим ту же религиозную процессию в мареве огней и золота. Но мы посмотрим на нее уже совсем иными глазами.

То, о чем рассказывает Рози, также предстает сначала со стороны своего наружного блеска. Таким, каким его видит не посвященный в «таинство» взгляд, и лишь потом оно постепенно благодаря настойчивости и зоркости наблюдателя обнаружит пропитанную потом и кровью изнанку.

Как и два предшествующих фильма — «Сальваторе Джулиано» и «Руки над городом», — новое произведение Рози сделано в манере почти документальной. Однако сам режиссер, когда к его произведениям применяется это определение, протестует.

«Я ненавижу это слово, — сказал он в одном из интервью. — Я также протестую против выражения «синема-верите», хотя как будто оно свидетельствует об объективности художника, но я не верю в объективность кинематографиста; реальность, которую он воссоздает, интересует его лишь тогда, когда он может выразить свой взгляд на эту реальность, когда она передает его впечатления и чувства».

Рози — художник пристрастный. Каждый его фильм основан на глубоком изучении действительности. Социальной действительности. Он знает, что он хочет сказать. Он отчетливо сознает, что именно ищет. Его фильмы всегда обращены к общественному мнению, они тревожат мысль, они заставляют думать, искать объяснений, сами наталкивают на эти объяснения, подсказывают выводы.

Рози долго колесил по Испании, намереваясь сначала создать полулитературный, полужурналистский киноотчет о своем путешествии. По мере знакомства со страной, по мере того, как он беседовал с десятками людей на улицах, в ресторанах, магазинах, перед ним возникли и будущий персонаж и ситуации его фильма.

Правда, в современной Испании есть темы куда более острые и драматичные, но, очевидно, коснуться их Рози не мог.

«Момент истины» — кинематографическое социальное исследование одного из наиболее характерных явлений испанской национальной жизни. Рози заинтересовался корридой и ее людьми.

История тореро? Подобное уже не раз рассказывалось и в литературе и в кино. Но, пожалуй, впервые эта история не стала поводом для демонстрации романтического зрелища, мелодраматических эффектов и сентиментальных вздохов. В фильме Рози все сурово и беспощадно правдиво. Многоцветная, пышная, праздничная коррида то и дело поворачивается к нам теми своими сторонами, где она предстает отвратительной кровавой бойней, прибыльным делом, бизнесом.

Главного героя картины — молодого тореро Мигелина — играет не профессиональный актер, а подлинный участник корриды. Он даже носит на экране свое собственное имя. Мигуэль Матео, или Мигелин, известен каждому в Испании. И он действительно выходец из крестьянской семьи. В фильме, где все истина, придуманным оказался лишь сам «момент истины» (так называется момент, когда тореро наносит решающий удар, убивая быка) — на экране Мигелин умирает, а в жизни он здравствует и, мы уверены, счастливо проведет все бои, какие ему еще предстоят.

Первые кадры, посвященные герою, показывают его в деревне во время уборки урожая. Томителен и однообразен труд крестьян, не приносящий им ничего, кроме изнурения и жалких крох. Мигелин тяготится этой скудной, беспросветной жизнью. В надежде вырваться из нужды и увидеть нечто лучшее он и отправляется в далекий город. Там у него есть родственники. Они как-нибудь помогут устроиться.

Однако в большом городе все оказывается не так, как предполагалось. Не имея профессии, специальности, Мигелин не может найти работу. Алчные посредники, устраивая его то грузчиком, то пильщиком, то еще на какую-нибудь тяжелую работу, забирают себе большую часть его ничтожного заработка.

Проходят месяцы, а Мигелин все тот же бедняк, и никакой перспективы вырваться из тисков, в которые взял его капиталистический город, нет.

Рози подробно показывает узкие, грязные улочки с облупленными, густо заселенными домами, где ищет пристанища Мигелин. Он ведет нас в общежитие, хозяин которого зарабатывает на каждом сантиметре площади и потому выстроил нары, где сосед отделен от соседа лишь невысокой перегородкой, как скот в стойле.

Мигелин с завистью рассматривает афиши об очередной корридде. Он слышит восторженные рассказы об удачливых тореро, ловит слухи о баснословных заработках наиболее прославленных из них. Мечта стать тореро, а вернее — вырваться из плена унижения и нужды властно толкает Мигелина на арену. Но путь к ней нелегок.

В каком-то подвале, сыром и мрачном, старый матадор обучает опасному искусству группу юношей, таких же, как Мигелин, ожесточенных и алчущих иной жизни. Но выучиться — этого мало, нужна еще протекция, нужны деньги на экипировку.

Мигелину везет. Он ловок, красив, готов каждую минуту рисковать жизнью, которой пока что не дорожит.

И вот первый успех у публики. Покровительство крупного менаджера, который сразу оценил незаурядное дарование юноши. Первые деньги. По обычаю всех тореро, которым удается завоевать положение, Мигелин покупает дом своей матери и устанавливает в нем телефон. Полна скрытой иронии эта сцена, в которой менаджер демонстрирует старой крестьянке этот телефон, уверяя ее, что теперь-то, мол, ее сыну ничто не грозит, ибо за несколько минут она может связаться с любым городом, где выступает Мигелин, справиться о его здоровье. Телефон — это так надежно, так просто.

Мигелину теперь доступно многое. Самые красивые женщины стремятся встретиться с прославленным тореро. Сцена вечеринки, когда светская красавица, которую играет Линда Кристиан, соблазняет его, великолепно рисует эту атмосферу жизни богатых бездельников, щекочущих свои нервы то корридой, то флиртом с тореро.

Рози очень точно выбрал своего героя. У Мигелина ярко выраженное крестьянское происхожде-

ние. В его порой угловатых движениях есть мужицкая грубость, та резкость, которыми он пытается прикрыть свою беззащитность перед аристократическими покровителями.

Мигель словно предчувствует свою гибель. Он уже получил одну «корнату» — рану от удара рогом. Он устал от беспрерывных выступлений, от утомительных переездов из города в город, но менаджер торопит, подхлестывает. Слава капризна, изменчива. Надо пользоваться благосклонностью публики, пока она не пресытилась тобой, не охладела к тебе. Надо использовать выгодный момент, пока за тебя платят, пока ты стоишь денег. И Мигелин спешит, хотя и ощущает смертельную усталость, тревогу и даже страх.

Во время болезни Мигелин навещает свою деревню. Прежде убогая, нищая, она теперь для него полна очарования и красоты. Выдающийся оператор Джанни Ди Венанцо с удивительной поэтической силой снял эти кадры. Золотистое поле со снопами, ток, по которому рассыпаны стебли и колосья, залитые лучами солнца, эта картина своими сверкающими красками и удивительным светом напоминает полотна старых испанских мастеров.

Приближение трагической разрядки ощущается во всем — в усталом облике героя, в нервической тревоге менаджера и во все большей беспощадности кадров, рисующих корриду. Издыхающие быки, их стекленеющие глаза, кровавая пена и кровь, заливающая арену, все чаще появляются на экране.

В этих эпизодах великолепно сняты зрители корриды. Тут и старая дама, возмущающаяся малейшей оплошностью тореро, и благообразные джентльмены, левниво покуривающие свои сигареты в ожидании кровавой развязки. Они заплатили деньги и хотят сполна получить все то, за что заплатили.

И, наконец, тот самый момент истины, который для Мигелина становится моментом гибели. И раз, и два, и три всаживает тореро свою шпагу в загривок быка, а он все никак не умирает. Еще одна попытка, но на этот раз повержен сам тореро. Боль и ужас в глазах умирающего Мигелина.

Фильму Рози, яркому и интересному, острому и правдивому, все же не хватает порой необходимого драматизма. И происходит это, мне кажется, потому, что внешне событийная сторона, внимание к обстоятельствам и подробностям карьеры тореро несколько заслонили и отодвинули на второй план задачи психологические. Может быть, здесь сыграло свою роль и то, что Мигелин великолепно умеет сражаться с быком, но не привык играть перед кинокамерой.

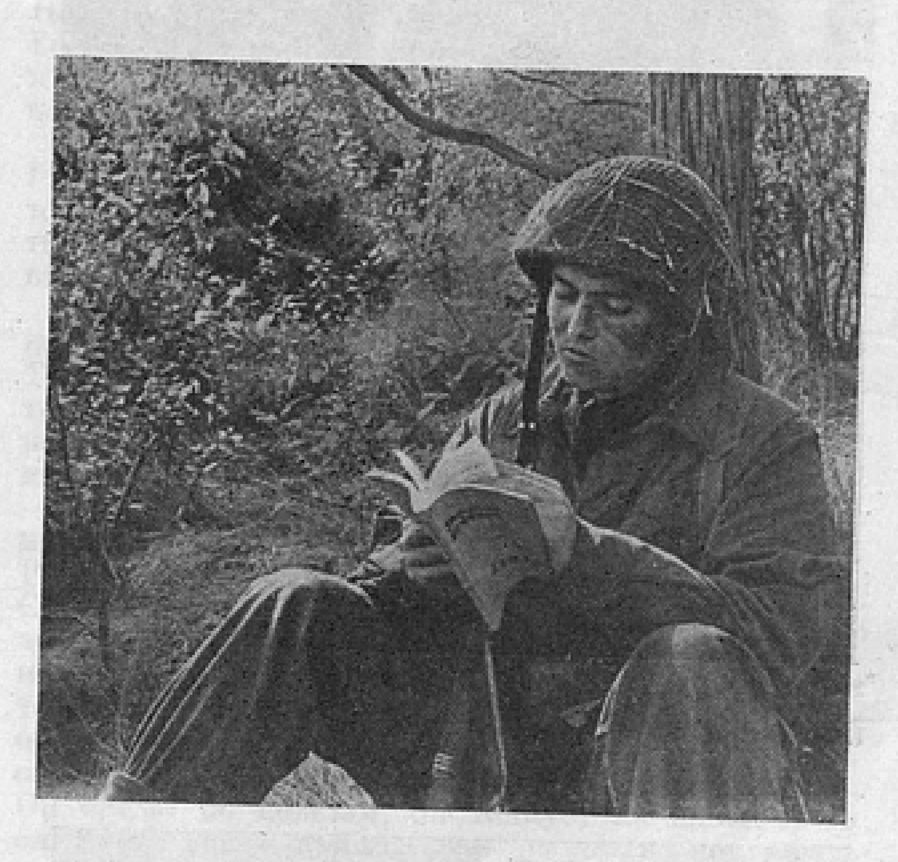
Но и при этом история крестьянского юноши, рассказанная на экране, выходит за рамки частной судьбы и предстает как символ мира, где человек продается и покупается, где он только средство наживы и где момент истины для него — это лишь момент расплаты за желание счастья, которое ему недоступно.

При всех несомненных достоинствах новый фильм Рози уступает по остроте социального расследования, гражданскому темпераменту его знаменитым «Сальваторе Джулиано» и «Руки над городом». Вероятно, это следствие работы режиссера в незнакомой ему стране. Я уверен, что возвращение на родную почву принесет Рози еще более значительный успех.

Г. Капралов

«4×4»

(Норвегия, Дания, Швеция, Финляндия)

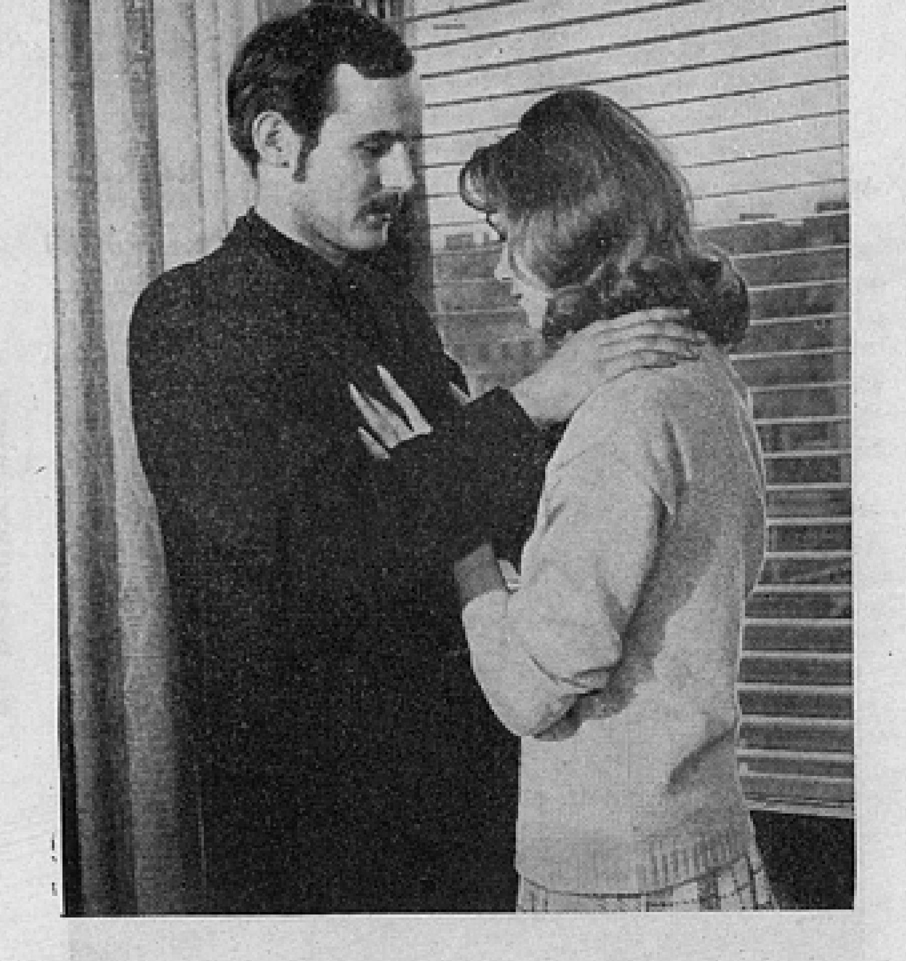


Фильм «4×4» создан молодыми кинематографистами скандинавских стран. Он состоит из четырех картин четырех режиссеров («Девочка с белым мячом» — Норвегия, режиссер Рольф Клеменс; «Летняя война» — Дания, режиссер Палле Кьерульф-Шмидт; «Остановка в Мюрланне» — Швеция, режиссер Ян Троэлль; «Почему?» — Финляндия, режиссер Мауну Куркваара). Отсюда и название ленты, носящее несколько формальный, ни к чему не обязывающий характер. Поначалу кажется, что это просто альманах короткометражек, не претендующий на идейно-смысловое или художественное единство.

Но это только на первый взгляд. В датской новелле «Летняя война» юноша-солдат читает стихи Жака Превера о девушке по имени Барбара, о дождливом небе над Брестом и проклятой войне, которая разлучает людей... Великолепный актер Макс фон Сюдов играет в шведском фильме человека, чьи поступки, с точки зрения обывателя, решительно противоречат здравому смыслу... Норвежская девочка постигает грязь и пошлость окружающего мира взрослых и перестает верить в дружбу, искренность сверстников. Финский студент, полюбивший француженку, вынужден расстаться с ней, потому что он беден и не может уехать с любимой в Париж...

При всей несхожести почерков, разной степени самостоятельности и таланта режиссеров каждая из частей картины говорит, по сути дела, об одном и том же: мир жесток и сложен; самые простые и естественные чувства встречают в нем стену холодного непонимания, отчуждения, неправедных общественных регламентаций. Молодые художники создали картину об одиночестве человека.

Эта тема весьма характерна сегодня для серьезного некоммерческого скандинавского кино. Вслед за шведами Бергманом и более молодыми Шёманом и Видербергом, чьи картины «Любовница» и «Воро-



Новелла «Почему?» (Финляндия)



Макс фон Сюдов в новелле «Остановка в Мюрланне» (Швеция)

Новелла «Девочка с белым мячом» (Норвегия)



ний квартал» мы недавно видели в Москве, ее подхватывает новое поколение скандинавских художников. Ряд молодых режиссеров и сценаристов (и создатели фильма «4×4» в их числе) стремится честно и искренне выразить свое мироощущение, свою тревогу за судьбу человека в бесчеловечном мире, где ежедневно, ежечасно происходит девальвация нравственных ценностей. В этом смысле первый опыт совместного общескандинавского кинопроизводства интересен прежде всего общностью проблем и вопросов, которые волнуют прогрессивных кинематографистов северных стран и настойчиво ищут выхода в их творчестве.

В фильме «4×4» будут задаваться эти проклятые вопросы, одна за другой будут рушиться иллюзии, и только однажды в шведской новелле на экране вдруг возникнет озорная, счастливая улыбка человека, который послал все к черту, и ему показалось, что он на мгновение стал самим собой.

Но обратимся сначала к открывающей фильм норвежской новелле. Осло. Поздняя городская весна. Панорама парка с аккуратно подстриженными, ухоженными деревьями. Парк сменяют улицы—дома такие же аккуратные, благополучные и холодные, и даже редкое, уже весной усталое северное солнце не способно смягчить пейзаж. Девочка лет десяти, получившая первую в жизни «любовную записку», бежит за белым мячом, а он все катится и катится по траве, по асфальту, по мостовой и ведет ее за собой в мир взрослых... На скамейке парень лениво и грубовато обнимает девушку, которая упрекает его в равнодушии, в невнимании к ней. Стая мужчин, прячась в тени деревьев, с вожделением подсматривает за любовными играми другой пары, расположившейся на траве. Белый мяч приводит девочку во двор, где полусумасшедшая старуха, напоминающая бергмановских героинь, воплощенных Наймой Вифстранд, играет Баха на стареньком клавесине, и эта музыка вызывает недовольство, недоумение, раздражение окружающих. Зато резкое, вульгарное, откровенно тупое соло трубы воспринимается здесь как должное: мелодия трубы перечеркивает, заглушает Баха, а мяч все катится и катится дальше...

За кулисами клуба-варьете, где собирается молодежь, юный премьер á la Элвис Пресли рисуется, кривляется перед восторженными поклонницами. Девочка попадает в огромный универсальный магазин, ее взгляд властно приковывает зеркало. (Это так понятно: получить записку от мальчишки и вдруг почувствовать себя женщиной.) Шум толпы в магазине смолкает. Исчезают люди, становится пусто, только какие-то искаженные объективом камеры рожи склоняются над девочкой и отнимают зеркало... А белый мяч становится все грязнее и грязнее, пока не уплывает куда-то в мутной воде.

Девочка плачет, шарик улетел. Ее утешает загадочной улыбкой аллегорический старик нищий. Эта фигура то и дело возникает по ходу новеллы. Старик понимающе, сочувствующе смотрит на ребенка, иногда прикладывает к плечу скрипку и играет мечтательную мелодию Грига, которая тоскливо обрывается на середине. В финале картины он дарит девочке зеркало, привлекшее ее внимание. Но поздно, слишком поздно: зеркальце трескается в ее руках. Возвращаясь домой, героиня бросает

Кадры из фильма «4х4»
На стр. 151 кадр из новеллы «Летняя война» (Дания)

под ноги малолетнему Ромео его записку и убегает вверх по лестнице, одинокая, изверившаяся.

В норвежской новелле ощущается влияние французского кино. Дело, разумеется, не в сюжетных ассоциациях—белый мяч, красный шар, дело в самой форме кинорассказа, несамостоятельной и претенциозной. Ей часто присущи символика, иногда зыбкая и наивная, иногда многозначительная и безвкусная. Рольф Клеменс учился во Франции у Алена Рене, и опыт учителя не дает ему покоя. Однако то, что хорошо у Рене, плохо у Клеменса; норвежский режиссер овладел формой, он счастлив этим богатством, но еще не знает, как им лучше распорядиться, и поэтому щедр напропалую. Но он молод, он всерьез взволнован проблемой, которой коснулся, он обладает чисто кинематографическим ви́дением мира, и потому от него, как мне кажется, можно ожидать в дальнейшем интересных и зрелых работ.

Датская и шведская новеллы — «Летняя война» и «Остановка в Мюрланне» — безусловно лучшие части фильма; они очень схожи по мысли и представляют как бы две вариации одной темы, более локальной, чем тема одиночества человека; речь в них идет об индивидууме, который попытался взбунтоваться и хоть на час, хоть на мгновение нарушить тоскливое расписание жизни, почувствовать себя свободной личностью, существующей по нравственным законам, записанным в собственном сердце.

Режиссер Палле Кьерульф-Шмидт и писатель Клаус Рифбьерг работают вместе уже несколько лет. У них за плечами три полнометражных художественных фильма, вызвавших широкий резонанс в стране и за рубежом, — «Двое», «Уикенд» и «Осадок». Датская печать отмечала последовательный характер критики, которая содержится в этих картинах и которая направлена против морального убожества современного мещанина. Вместе с тем художникам ставилась в вину бесстрастность анализа. Новую работу Шмидта и Рифбьерга никак не назовешь бесстрастной. Ее пронизывает антимилитаристский пафос, и она по-настоящему поэтична.

«Человека человеком делает поэзия»,— утверждает герой фильма Жан-Люка Годара «Алфавилль». Томик Элюара служит талисманом, помогающим возвратить к жизни девушку из города «Альфавилль» — в фантастической стране будущего, где люди, управляемые электронной машиной, забыли, что такое стихи. А когда человек забывает, что такое стихи, он перестает быть человеком. Он может стать пожарником, уничтожающим сонеты Петрарки в пламени огня, температура которого 451 градус по Фаренгейту и никак не меньше. Молоденький датский солдат из новеллы «Летняя война» не хочет быть таким пожарником. И пушечным мясом тоже. В его ранце не маршальский жезл, а сборник стихов Первера, поддерживающий его в трудной и безнадежной миссии наивного пацифиста.

На экране военные маневры. Трещат автоматы, идут в атаку танки, стелется, клубится дым, заслоняя щедрое солнце, цветущую природу. Ползут по земле юные ребята, по команде вскакивают, с криком бегут вперед, навстречу противнику. И вдруг наступает тишина. Молодой солдат — герой картины — покидает поле боя сам, по своей воле. Он садится на землю, сбрасывает тяжелую каску, вытирает измазанное грязью лицо и достает маленький поэтический сборник. Ироничные и печальные стихи Превера, звучащие с экрана, придают новелле особое элегическое настроение, в котором звучат ноты не только ненависти к войне, но и невозможности, эфемерности длительного счастья на этой земле. На войне как на войне, даже если она игрушечная. Героя в конце концов арестовывает военная полиция. Только он ни о чем не жалеет, ибо несколько часов свободы тоже кое-что значат.

Датская картина отлично снята Бенгом Аксеном. Глубоко символичен кадр, показывающий с верхней точки бегущего по полю героя наперерез линии танковой атаки; путь юноши как бы перечеркивает, отрицает движение войны и ее логику.

«Остановка в Мюрланне» — самая пленительная новелла фильма. Она поставлена режиссером Яном Троэллем, довольно известным молодым документалистом, который дебютирует ею в художественном кино. Киноновелла создана по рассказу крупного шведского писателя Эйвина Юнссона.

На маленькую, захудалую станцию, расположенную среди гор и лесов, приходит товарный поезд. Рабочий-железнодорожник (его играет Макс фон Сюдов) вдруг решает не следовать дальше и остаться здесь, в Мюрланне. Его решение вызывает недоумение товарищей, станционного служащего, а он только смеется, как будто знает нечто, чего не знают они, напрочь привязанные к своей службе, дому, обывательскому, скудному мирку. А ему плевать. Он бредет по шпалам, он танцует на шпалах, он слушает пение птиц и сам пытается подражать этому пению, ему хорошо, потому что он обрел самого себя, обрел свободу, и бог с ним с этим поездом жизни, который волочит и волочит всех куда-то с неумолимой жестокостью. Он, чудак, этот уже немолодой человек, и он прекрасен в своих причудах, что бы там ни говорили ограниченные люди.

Бунт датского солдатика и шведского рабочего вызывает симпатию, хотя мы отлично понимаем, что это всего лишь взрыв характера, эпатаж индивидуалиста, и только. Ни тот, ни другой не ощущают общественных связей, как не ощущают их и авторы фильма.

Безысходным пессимизмом проникнута последняя, финская, часть картины. Студент из Хельсинки знакомится с девушкой-француженкой, влюбляется в нее и расстается через несколько часов. В новелле есть грусть, есть настроение, но ей не хватает сколько-нибудь интересной мысли и художественного мастерства.

Итак, четыре новеллы, четыре этюда, на разные лады варьирующие тему одиночества. Авторы скандинавского фильма внесли свою лепту в одиссею изверившегося героя, который не в силах защитить нравственные ценности, разрушающиеся на его глазах. К сожалению, молодые художники не пошли дальше своих кинематографических предшественников и не попытались ответить ни на один вопрос, который поставили. Они очень хорошо знают, во что они не верят. Что же касается идеалов, нет их, идеалов. Утрата веры в счастливое предназначение человека на земле, атрофия воли — все это следствие кризиса буржуазных устремлений. Но ведь есть еще один выход из этого кризиса — путь к простым людям, в чьих руках будущее Скандинавии, к насущным социальным проблемам, которые их волнуют.

Это и будет путь к себе, обретение себя, о чем так мечтают авторы фильма «4×4» и их герои.

Е. Сидоров

«БОЛЬШИЕ ГОНКИ»

(США)



В последние годы немого кино Кинг Видор, автор «Большого парада» и «Толпы», может быть, лучших американских картин после фильмов Гриффита, Штрогейма и Инса, поставил фильм «Актеры». Он был сенсационным: в целях рекламы Марион Дэвис, занятой в нем, был снят завтрак в голливудском ателье, где впервые появились вместе в одном кадре Мэри Пикфорд, Дуг Фербенкс, сестры Толмедж, Чаплин и кто-то еще. Сюжет фильма был по-голливудски стандартен. Молодая девушка приезжает в Голливуд, становится статисткой на киностудии, влюбляется в красавца актера, играющего главные роли. Он не обращает на нее внимания, тогда как по ней вздыхает скромный комический актер. Но она насмехается над ним — разве можно полюбить человека, которого ежедневно колотят, бросают в воду, вываливают в муке и влепляют в физиономию торты с кремом. Но прославленный и благородный герой на экране в жизни оказывается обыкновенным мерзавцем, а скромный, незадачливый комик — героем. И когда красавец, щеголяющий умением носить яркие костюмы, гарцевать на лошади и фехтовать, схватывается с неуклюжим комиком, тот, орудуя тортами с кремом и сифонами с содовой водой, обращает его в постыдное бегство.

Конечно, Кинг Видор не собирался поведать зрителю о преимуществах неуклюжей скромности перед фальшивым блеском. «Актеры», в сущности, творческая декларация режиссера, утверждение его реалистического стиля и рассказ об его истоках. Фильм полон отличных пародий на излюбленные в Голливуде жанры. Единственное искусство, к которому Видор относится серьезно, — искусство комической. В «Актерах» важна не пародийная персонификация злодейства и добродетели, не то, что комический герой побеждает белозубого «супермена», а то, что актер комической — единственный настоящий артист среди статистов, населяющих Голливуд.

Между тем в те годы, когда Видор поставил «Актеров», комический фильм умирал. С экранов уже исчезали ленты Мак Сеннета с такими превосходными актерами, как Китон, Тюрпин, Лэнгдон, игравшими в окружении «двенадцати сумасшедших девчонок». Актеры рассеялись кто куда, а «сумасшедшие девчонки» стали «звездами». Даже Чаплин, дольше других державшийся чисто комической, незаметно для самого себя ее уничтожил. Он внес в незамысловатое и озорное зрелище, основанное на традиции английского варьете и американского бурлеска несвойственную ему серьезность, психологическую достоверность, размышления о судьбе человека в капиталистическом мире. После «Золотой лихорадки», а пожалуй, и раньше, после «Малыша» и «Собачьей жизни», старая комическая стала невозможной.

Одновременно комической нанесла удар и техника звукового кино. Актеры, игравшие пантомиму, условную и эксцентрическую, не смогли говорить с экрана. Дело не в том, что они не сумели этому научиться, просто им была противопоказана звучащая речь. Недаром Чаплин был последним актером, заговорившим с экрана: он не хотел разрушать условность сложившегося жанра.

На смену комической в звуковом кино появилось ревю. Настоящие «герлс» вытеснили «сумасшедших девчонок». Акробаты и певцы отодвинули комического актера на задний план. В лучшем случае, ему давали сыграть скетч в разнообразно-пышной программе.

Насколько я помню, в довоенный период американское звуковое кино не выдвинуло новых комических актеров, кроме братьев Маркс и пары Лоурел — Харди. Но их искусство знаменовало не возрождение, а упадок жанра. Прелесть ранней комической была в том, что ее актеры были очень наблюдательны и воспроизводили неожиданно комические черты поведения обыкновенных людей. Братья Маркс и Лоурел с Харди играли сумасшедших, затесавшихся в общество нормальных. Наблюдательность и характерность уступили место произвольной игре.

Что же заставило Кинга Видора в период упадка комической провозгласить ее высоким искусством?

●

Б. М. Эйхенбаум как-то заметил, что новации в искусстве зачастую рождаются в так называемых «низких» жанрах — в юмористике, в карикатуре, в пародии. Из этого наблюдения он даже пытался вывести универсальный закон смены жанров. Выводы Эйхенбаума были ошибочны, но наблюдения во многом верны. В частности, кинематография нередко использовала практику «низкого» жанра комической для более «высоких» жанров. Правда, игра с переосмыслением детали, столь излюбленная не только в комическом кинематографе, возникла не в кино. Стоит вспомнить хотя бы «картинки-загадки» юмористических журналов или, да простят мне пуристы, лукавую игру двусмысленностями в эротических рисунках. Об этой связи мне говорил Эйзенштейн.

Но дело тут не в формальных приемах, не в том, как и когда они возникают. Комическое искусство, если оно, конечно, искусство, основано не на произволе, не на «игре» несоответствиями и неожиданностями, а прежде всего на точном знании обычных представлений рядового человека, на знании обычного, ассоциативного хода мысли. Без этого знания были бы невозможны переосмысление обычной ситуации, неожиданность ее разрешения, взрыв обыденного необыденной деталью, короче, тот «алогизм обычного», который увидел В. И. Ленин в искусстве английских клоунов.

Искусство реализма — в анализе поведения человека, его психологии, в анализе процессов социальной жизни, в «срывании масок», то есть в правдивом изображении явлений, смысл которых скрыт за шелухой обычных представлений, стойких ассоциаций, привычных оценок. В этом смысле комическая, обнаруживающая неожиданное в привычном, показывающая действительность с ее необычной стороны, освобождает сознание от шаблонных ассоциаций, от застывших представлений. Поэтому, если она и не является специфической формой реалистического искусства, то, во всяком случае, является его предшественницей.

Об этом и сказал Кинг Видор в «Актерах», поэтому он и вывел искусство своего реалистического «Большого парада» из вульгарной комической.

Все это превосходно знал и Эйзенштейн, который внимательно исследовал комическую и пользовался ее опытом. В его искусстве каламбурная комическая метафора была преобразована в величественную и патетическую поэзию.

Комическая оказалась источником обновления и освежения искусства. Что это так, доказывает хотя бы Чаплин, который использовал свои наблюдения над комическим поведением человека, его комическую «маску» для создания трагической ситуации.

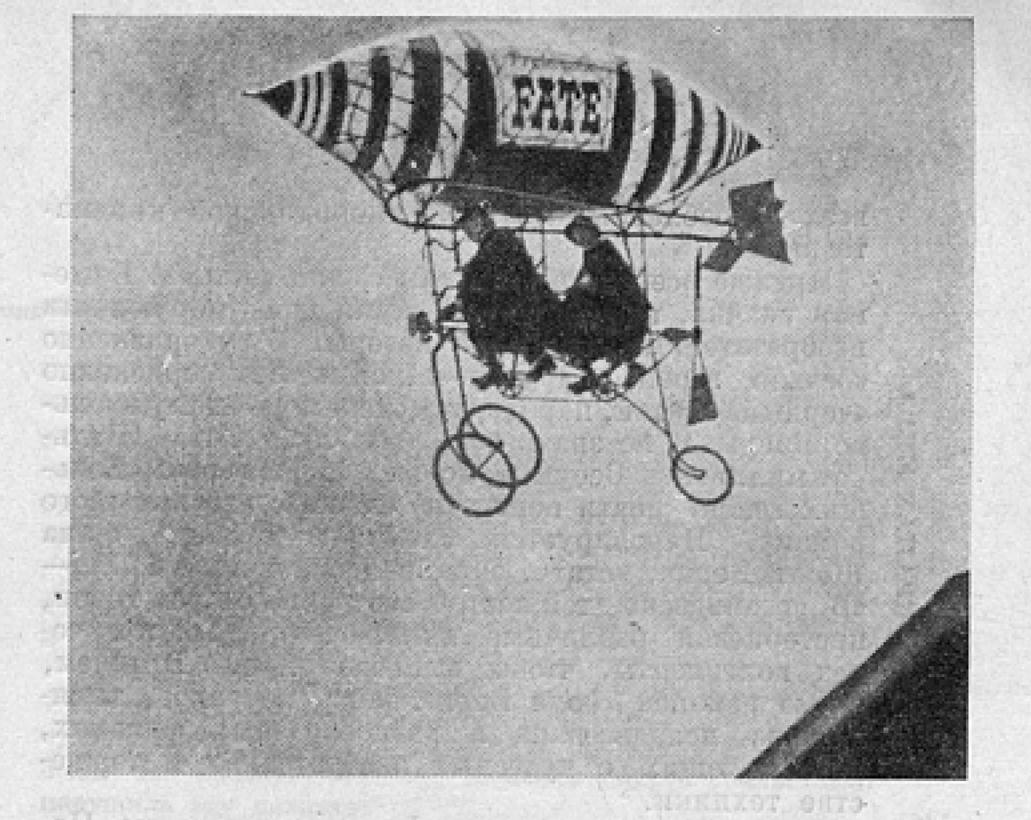
В последние годы интерес к комической возродился в нашей и в западной кинематографии. Мне трудно объяснить причины этого явления, но, очевидно, не случайно то, что в советской кинематографии появились фильмы Л. Гайдая и маленькая «Свадьба» М. Кобахидзе, что в кинематографии американской возникли фильмы Дэнни Кэя, в которых комическая вытесняет ревю, а не наоборот, и что, наконец в кинематографии европейской родились такие мастера, как Жак Тати и Пьер Этекс, в чьих фильмах сосуществуют элементы пародии и (главным образом в фильмах Тати) чаплиновская глубина и критика буржуазного общества.

Совсем недавно комическую поставил Стенли Креймер («Безумный, безумный, безумный, безумный мир») и, наконец, Блейк Эдвардс — «Большие гонки». Об этом последнем фильме и пойдет речь.

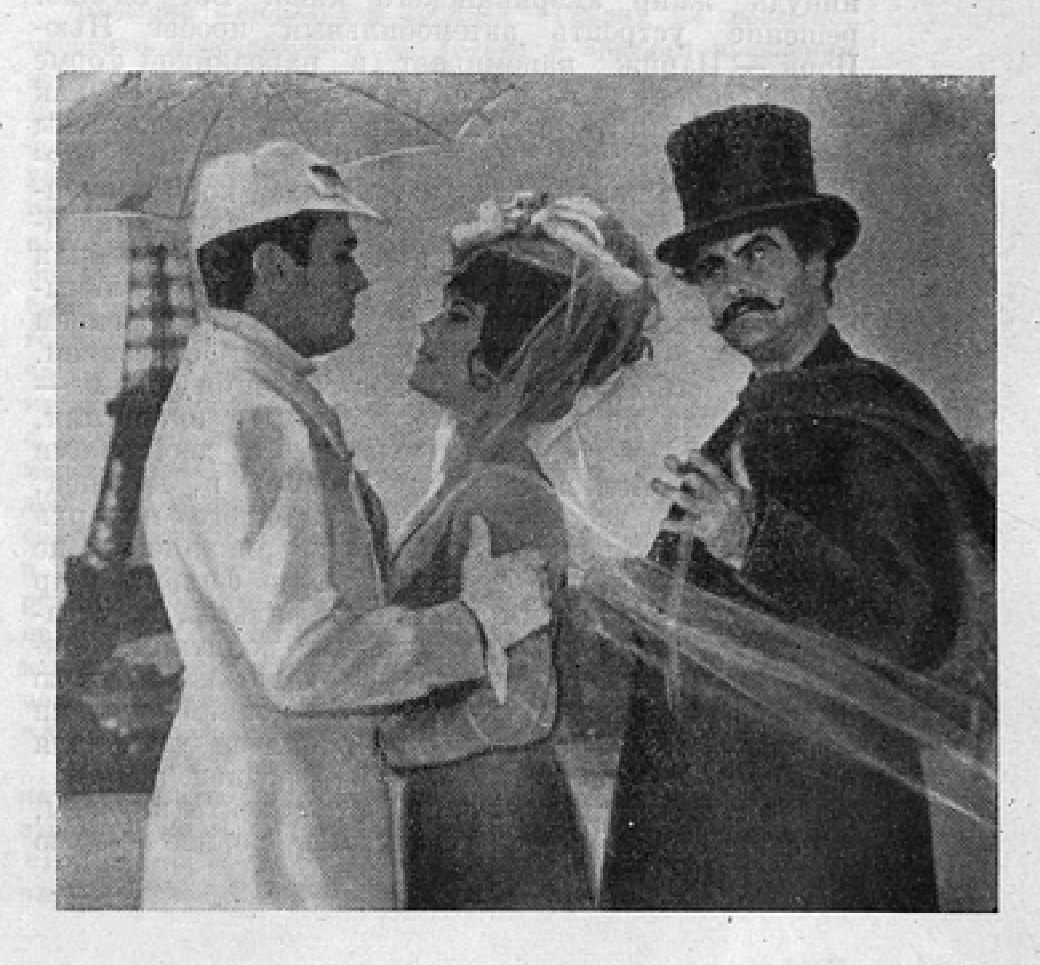
Если комическая парадоксально «взрывает» обычные представления о действительности и человеческом поведении, то пародия как бы вторична и адресуется не к действительности, а к искусству. Она высмеивает обычные представления о художественном стиле, доводит привычные и застывшие его черты, излюбленные им приемы художественных характеристик до гиперболической нелепости, до абсурда.

Пародия всегда была одним из «участков» комической. Еще в первые годы кинематографии Тюрпин сделал пародийную «Кармен», Макс Линдер пародировал поэтику костюмного, исторического фильма в «Трех мушкетерах», и, наконец, серию превосходных пародий создал Китон, высмеявший в «Трех эпохах» большие эпопеи Гриффита, де Милля и Инса, в «Кинооператоре» — детективные фильмы, в «Генерале» — фильмы о войне Севера с Югом.

Блейк Эдвардс следует этой традиции. Он использует перипетии «Больших гонок» для пародирования







«Большие гонки»

всех излюбленных жанров американской кинематографии.

Прежде всего пародиен сам сюжет фильма. Бешеная скачка, предпринятая двумя конкурирующими изобретателями, один из которых безукоризненно «белый» герой, а другой—такой же безукоризненно «черный» злодей, пародирует сюжетную схему жюльверниады. Я не знаю, поставили ли в США «Пятьсот миллионов Бегумы», но характеры героев «Больших гонок» почти портретно схожи с героями этого романа. Пародируется схема и другого романа Жюля Верна, кстати, экранизированного в США,— «В восемьдесят дней вокруг света», в котором герои, претерпевая различные приключения, мчатся через континенты, чтобы выиграть пари. Впрочем, схема романов Жюля Верна была, наверное, тысячу раз использована в разнообразных фильмах, повествующих о чудесных изобретениях и торжестве техники.

Пародийны и персонажи фильма, сыгранные Натали Вуд, Джеком Леммоном и Тони Кертисом. Правда, Леммон играет несколько абстрактный образ злодея, и хотя играет он блестяще, не совсем ясен пародируемый им объект. Зато Кертис, играющий белозубого, одетого в белоснежный костюм красавца, пародирует любого героя американского фильма: и фрачного любовника, и храброго детектива, и героического солдата — словом, любого, обладающего неисчерпаемой силой, интеллектом и ловкостью супермена. (Кстати, на мой взгляд, совершенно напрасно А. Чеботаревская в «Литературной газете» инкриминировала авторам фильма стремление прославить образ американского супермена. Кертис действительно играет этот образ, но его супермен пародиен, и это подчеркнуто всем ходом фильма, всеми его потешными деталями.) Такой же конкретный образ излюбленной американским кино предприимчивой американки играет Натали Вуд.

В каждой ситуации фильма пародируется какой-нибудь жанр американского кино. Вот начало: решение устроить автомобильный пробег Нью-Йорк — Париж напоминает в пародийной форме любой фильм об изобретателях, в котором, как правило, умные и сообразительные бизнесмены покровительствуют рискованному и смелому проекту. Вот движение двух автомобилей по американским прериям — конечно, на них нападают индейцы. Идет пародия на вестерн. Вот автомобили терпят бедствие на льдине: пародия на фильмы-путешествия с обязательным кораблекрушением и таким же обязательным чудесным спасением. Наконец возникает центральная ситуация фильма— это пародия на костюмные боевики с интригами, с борьбой за престолонаследие, с двойниками (вспомним «Железную маску» Дюма) и, наконец, с чудесным восстановлением законного монарха при участии храбрых и сильных американцев. (Мне лично кажется, что в этом эпизоде фильма удар пародии направлен не только на фильмы, но отчасти и на американскую внешнюю политику.) Финал этого эпизода пародирует даже комическую с ее обязательным «гэгом» — сражением тортами с кремом. Здесь этот бой гиперболичен даже для комической — он грандиозен и пародиен.

Мне трудно назвать конкретные объекты пародии, я не знаю пародируемых фильмов, вернее — знаю не все. Но всеобщность пародии в том, что она охватывает самые существенные черты объекта, а стандартность американской массовой кинематографической продукции такова, что без труда можно подставить один фильм вместо другого.

Фильм Блейка Эдвардса пародирует даже самого себя, свой масштаб «супербоевика». Несоответствие между технической роскошью фильма и легковесностью его пародийного содержания мне кажется не случайным — оно входит в замысел фильма.

Я не буду перечислять отдельные ситуации фильма, иногда подлинно остроумные и даже блестящие, его и старые и новые «гэги». Вряд ли это нужно. Скажу только, что в фильме, возможно, слишком много остроумия. Иногда оно утомляет. Один из самых существенных недостатков работы Блейка Эдвардса — перегрузка. Ситуации зачастую вытесняют друг друга, и внимание зрителя не выдерживает большой временно́й протяженности. А это отражается на темпе. В фильме иногда теряется «комический» темп, его молниеносность, его лаконизм. А это губительно для комической. Впрочем, этот недостаток характерен и для другого «комического» боевика американцев — для «Безумного, безумного, безумного, безумного мира» Креймера.

Но меня интересует не степень мастерства авторов «Больших гонок», а содержание их фильма. Я уже говорил, что пародия — искусство вторичное, что объектом насмешки в ней является не жизнь, а искусство. Но в тот момент, когда пародируются не отдельное произведение, а эстетические принципы, жанры и типы искусства, пародия вырастает до насмешки над образом мышления, рождающим такое искусство, над формами общественного сознания.

Пародируя стандартную кинематографическую продукцию, фильм Блейка Эдвардса жестоко высмеивает ее авторов, ее заказчиков и ее потребителей, высмеивает нищету обывательского сознания. Конечно, этот фильм не достигает глубины фильмов Жака Тати, горько и едко высмеивающих стандартизацию современного западного общества, в котором пародии на фильмы перерастают в образ взбесившегося буржуазного мира. Но свою критическую задачу «Большие гонки» выполняют.

Считается, что смешное убивает. К сожалению, в искусстве это не так. Злейшим образом высмеянные мелодрама и детектив возрождаются, как Феникс, даже не потеряв перьев. Будет неоправданным оптимизмом думать, что фильм Эдвардса способен «убить смехом» супербоевики, вестерны и костюмные фильмы. На экранах по-прежнему появляются «Бен-Гуры» и «Клеопатры», зловещие фильмы Хичкока и фильмы, подобные «Завоеванию Дальнего Запада». И Элизабет Тейлор еще долго будет не столько играть, сколько менять туалеты, светски соблазняя Антония, будто никогда не писали о Клеопатре ни Шекспир, ни Шоу. Но уже самое желание отделить подлинное искусство от пошлой его фальсификации, самое желание высмеять производителей такого искусства, показать чудовищную примитивность и дикарство его потребителя заслуживают поощрения, прежде всего поощрения смехом, которого и добивались Натали Вуд, Джек Леммон, Тони Кертис и Блейк Эдвардс.

М. Блейман

Д. УРНОВ

...О зеленых полях

К 20-летию фильма «Генрих V» в постановке Лоренса Оливье

В этом фильме, точном по замыслу и исполнению, режет глаз и слух один эпизод: вопреки Шекспиру в действии появляется Фальстаф. Он возникает на мгновение, произносит несколько слов, тут же исчезает, а затем все следует, как написано. Хозяйка постоялого двора «Кабанья голова» своим чередом рассказывает Ниму, Пистолю и Бардольфу, как умирал их прежний господин, как начался у него жар, как стал он бредить, как лепетал он слабеющим языком о зеленых полях, как умолк, как холодел, и она пощупала ноги, колени, выше колен и, конечно, еще несколько выше, и тут уже сомнений быть не могло!

Сэра Джона Фальстафа больше нет.

В дальнейшем все так же идет, как написано. Лишь несколько секунд и слов прервали шекспировский текст.

Странно, однако, было бы думать, будто создатель фильма Лоренс Оливье не отдавал себе отчета в том, насколько именно это нарушение имеет принципиальный смысл.

Впервые толстый и трусливый рыцарь под именем сэра Джона Фастолфа мелькает у Шекспира в первой части «Генриха VI». Времена Генриха VI — двадцатые — начало шестидесятых годов XV столетия — пора, о которой в народном представлении причудливо сохранились у англичан как бы две памяти. Это внутренние смуты, потрясения, раздоры, Столетняя война с Францией, одним словом, как сказано у Шекспира, «дни кровавые».

Вместе с тем это «старая веселая Англия».

Если когда-нибудь существовала все же такая призрачная страна народных мечтаний, то ближе всего к ней была как раз Англия первой половины XV века. Угасая, клонясь к отходу под натиском нового, буржуазного порядка, дряхлеющий мир, вдруг вспыхнув, оставил по себе необычайно притягательную память.

В хрониках Шекспира и развернуто прощание со средневековым прошлым.

В самых первых шекспировских пьесах — о временах Генриха VI—Джон Фастолф едва заметен. Он раз или два пробегает, показывая свою трусость и жадность, чем обличается отживающее рыцарство. Однако затем, когда Шекспир в «Генрихе IV» обратился вспять, взял эпоху более раннюю, тут во весь рост и во всю ширь показал себя сэр Джон Фальстаф. Остались и его трусость, и хвастливость, и жадность, и даже еще прибавилось пороков, но теперь в живой совокупности с весельем, удалью и грубоватым добродушием его натура представила некий вдохновенный разгул. Шекспировский Фальстаф воплотил поэтическую сторону прошлого, идиллию уходящего средневековья.

И вот хроника «Генрих V». Мы больше не видим «жирного рыцаря». Мы только узнаем из уст его дружков и хозяйки, как он, умирая «с разбитым сердцем», «лепетал о зеленых полях»...

Побывав в Михайловском, лучше понимаешь пушкинскую поэзию. Надо съездить в Ясную Поляну, и многое станет более понятно в Толстом. Точно так же надо видеть «зеленый остров», английские холмы и склоны, небольшие равнины, пустоши, чтобы почувствовать, как много скрывалось для Шекспира в предсмертном бреде Фальстафа о полях. «Король сорвал свой гнев на рыцаре — в этом вся соль», — говорит капрал Ним, и остальные так или иначе с этим объяснением внезапной кончины Фальстафа соглашаются. Но Фальстаф, по рассказу хозяйки, хотя и правда — «король разбил ему сердце», все же в последние свои минуты не вспоминает обид. Его слабеющее сознание устремляется куда-то дальше — поверх голов, коронованных и некоронованных, к своей земле.

А далее Шекспир живописует в «Генрихе V» картину торжества централизующей государственности, славу английского оружия. Есть все, и все торжествует, победа, так сказать, полная. И лишь смерть Фальстафа нарушила эту полноту.

Лоренс Оливье взял на себя смелость восстановить до известной степени выпавшее звено. Более того, он не просто показал умирающего Фальстафа, но, вложив в его уста несколько строк и пустив за кадром голос Генриха V, помирил рыцаря с королем. Таким образом, постановщик фильма сделал победу Генриха V еще более полной, чем у Шекспира. Это, разумеется, не случайный просчет, не небрежность и если произвол, то совершенный, должно быть, лишь, как говорится у Дефо, по зрелом размышленье. Весь склад этого фильма, отличающегося тщательной продуманностью, заставляет видеть во вводном эпизоде с Фальстафом принципиальный шаг, с которого, может быть, вообще берет начало смысловое движение фильма. Надо припомнить финальные сцены «Генриха IV», бесцеремонный монолог, обращенный королем к Фальстафу, и растерянность рыцаря, чтобы представить себе, насколько «сердце его разбито» и как трудно было бы восстановить теперь ему душевный покой и сердечный союз с королем.

Что же заставило Лоренса Оливье вдруг нарушить шекспировский замысел?

Шекспир изобразил в хронике «Генрих V» событие, особенно прославленное не только в кратком правлении этого короля, но и во всей английской истории. Действие пьесы развивается вокруг победной битвы англичан с французами при Азинкуре (1415). Чтобы почувствовать разом пафос этого свершения, нам следует припомнить из нашего прошлого Ледовое побоище, Куликовскую битву, а прежде всего, должно быть, —Бородино. Хотя историческая ситуация при походе Генриха V во Францию была иной, чем во времена Отечественной войны 1812 года, но торжество англичан после этой исторической удачи примерно соответствует нашему патриотическому подъему времен Бородина. Молодость самого Шекспира совпала с событием также большого патриотического смысла — морской победой англичан над испанской Великой Армадой. А мы знаем на примере людей пушкинской поры, сознание которых было разбужено громом Бородина, и в сравнении с ними — поколение Лермонтова, которому не довелось «видать таких сражений», как много придает сил изначальное звучание в душе торжествующих кликов. Органическое чувство национальной победы не покидало Пушкина всю жизнь, и Шекспир по-своему держался всегда утверждающего пафоса.

В фильме очень выразительно показывается, как на атакующую французскую конницу сначала летят тучи стрел, а затем с деревьев бросаются английские воины. «Ну, это из Робина Гуда!» — с некоторой иронией замечает зритель. Прекрасно! Ассоциация верна. Надо только

сказать наоборот: Робин Гуд отсюда. Времена Азинкура — как раз пора Робина Гуда, его зеленых стрелков. Победный пафос битвы в том и заключался, что пока на деревьях таились, поджидая противника, Робины Гуды, здесь же, изготовившись, стояли их постоянные недруги — шерифы, и конница из дворян, с которыми так враждовал Робин Гуд, ждала знака к атаке. И все двинулись, и все выполнили свой долг.

В шекспировском театре битва представлялась иначе, должно быть, не с таким великолепием, но силу патриотического единения Шекспир, как и следовало Шекспиру, передал через монолог Генриха у стен Гарфлера. «Рыцари!.. Йомены!» — обращается король ко всем сразу, и, подымая вместе с призывом «Господь за Гарри!» на дыбы своего белого коня, Лоренс Оливье устремляет за собою Англию. Подобно тому как Толстой пореформенной эпохе, когда, по толстовскому выражению, «все переворотилось», откровенно, тенденциозно противопоставил эпическую цельность нации, идею общенационального единства, всероссийской сплоченности («всем народом навалиться хотят»), ту русскую силу, которая, может быть, и знала про себя различные «ужасы», «буйство», терпела разброд и расшатанность, но все же в момент судьбы явилась монолитным гигантом; так и Шекспир в своих хрониках выразил «мысль народную», выразил Англию.

Лоренс Оливье приступил к созданию фильма в 1944 году, а выпустил картину почти одновременно с победой, так что пояснять пафос его работы над патриотической хроникой не приходится. Надо только присмотреться, как через Шекспира был воплощен этот пафос.

Шекспировский образ, который, пожалуй, с особенной удачей оказался раскрыт в фильме, — это «Мир — театр». Не в том смысле, как толкует о всеобщем лицедействе меланхолик Жак, произносящий в комедии «Как вам это понравится» сакраментальную фразу. Но в гораздо более широком, собственно шекспировском понимании театральности бытия.

Драматург в самом деле говорит подчас о лицедействе, как о лжи, но это лишь строка в гораздо более общих суждениях поэта о текучей переменчивости жизни, ее безостановочности, многоликом единстве. Он следит за тем, как, появляясь и пропадая, ничто не хочет теряться, но ищет, переходя из одного в другое, себе выражения.

Лоренс Оливье ставил свой фильм в героическое, крайне направленное время, когда целый ряд понятий политики, современного гуманизма обладал мгновенно воспламеняющей силой, и она делала малозаметными все остальные оттенки этих понятий. Вероятно, в свое время, когда начинался фильм и английские солдаты, для которых он в первую очередь предназначался, видели на экране посвящение себе и слова о памяти предков, ответом на это было, должно быть, мгновенное сжатие сердца, и пространный монолог Генриха точно так же психологически сводился к конкретному импульсу: «Вперед!» Теперь это смотрится несколько иначе. Прочность фильма сказывается, однако, в том, что и теперь он воспринимается безо всякого противоречия со своим первоначальным пафосом; этот пафос сделался обогащенным со временем. Мы смотрим спокойнее, но зато видим гораздо больше.

Картина, сделанная с конкретным, собственно агитационным заданием, не требует ныне к себе снисхождения, что называется, за известной давностью лет. Она пользуется дистанцией годов, словно поводом, чтобы показать многосторонность и глубину вложенного в нее творческого материала.

В этом смысле «Мир — театр» — внутренний каркас фильма — обнаруживает особенную устойчивость. Так происходит скорее всего потому, что Лоренс Оливье не воспользовался этой идеей сколько-нибудь однобоко, но постарался подтянуться к шекспировскому пониманию. Он не забыл, что драматург мыслил себя не шутом, пользующимся дозволением ввертывать острые словечки, но Геркулесом, который разом подымает весь земной шар.

Мы видим этого Геркулеса на флаге шекспировского театра «Глобус». Еще раньше мы видим Лондон шекспировских времен. Мы движемся вместе с панорамой над городом: Темза, за Темзой на противоположной от города стороне два оригинальной формы строения, похожих друг на друга. Одно пониже и пошире — садок для травли медведей. Рядом — «Глобус». Шекспировские представления должны были соперничать, как видно, со зрелищем, по-своему очень завлекательным. Спускаемся в театр, благо крыши у него не имеется, и оказываемся среди публики. Уже этот обзор показывает нам, насколько создатель фильма хорошо знает то, что он собирается показать.

Именно теперь, когда мы смотрим сравнительно спокойно на этот игрушечный город и слезы, как это должно было случаться со зрителями в свое время, не затягивают глаза, мы видим особенно ясно добротность развертываемых картин. Лоренс Оливье хорошо знает, что показывает не потому, что он подготовился или пригласил консультантов. Уж, наверное, подготовился. Но знает он, что такое Шекспир, «Генрих V», Азинкур, Англия шекспировских времен, прежде всего в силу живого сознания исторической преемственности. Именно это сознание и составляет для него залог точности и достоверности в показе прошлого, а не вычитанная из книжки или подсказанная консультантами деталь. Без этого сознания, являющегося сутью столь же органической, как сам талант, деталь, даже верно подсказанная, все равно осталась бы отдельной бутафорией, а не связанным с неким образным единством признаком.

Мы оказываемся среди публики и вот видим щеголя, который начитался, судя по всему, как сэр Эндрю Эгчик из «Двенадцатой ночи» или Озрик, манерного «Эвфуэса» и теперь выставляется таким же изощренным. Мы видим и осмысленную породистость и простое мужество лиц, вообще во всем дает себя знать осмысленность, потому что все это живет в сознании постановщика и исполнителей, а не торчит угловатостями мертвых схем. Лоренс Оливье видит и аристократические и простые типы в исторической перспективе, а не просто подделывает их с помощью кружевных манжет и чудных башмаков.

Начинается действие. Потом вскоре начинается дождь. Часть публики разбегается, а актеры на сцене под дождем продолжают диалог. Это как раз Ним, Пистоль и Бардольф возле постоялого двора. Что делает дождь? Прибавляет ли он достоверности к общей картине? Или, напротив, подчеркивает условность происходящего на сцене? Он производит как-то все сразу, а главное, он каплет надо всеми, дождь тоже все соединяет, как зеленые поля. Интерес, впрочем, тут представляет фигура вельможи, который, как и полагалось особенно почетным зрителям, сидит прямо на сцене и который ничего не замечает — ни дождя, ни что половина публики разошлась. Вернее, этот вельможа все заметил, по крайней мере дождь, но обратил на него лишь то внимание, что велел слуге держать над собою полу плаща, а сам продолжает смотреть пьесу: до того его занимает представление. Подобная заинтересованность происходящим составляет вообще суть отношения создателей фильма к драматургическому материалу. Заинтересованность опять же проистекает от точного, можно сказать, патриотического знания этого материала.

Запоминается первое появление Лоренса Оливье, когда он за кулисами — еще просто приготовившийся актер,— кашлянув, переступает на сцену и входит в роль, а затем движется еще дальше — за пределы театра, а следом за ним за пределы подмостков устремляется все действие...

Основной монолог Генриха V «Все, все на короля», по теме и по смыслу параллельный пушкинскому «Достиг я высшей власти», актер произносит за кадром. Теперь этот способ воспроизведения шекспировских монологов в кино сделался даже не классическим, а стандартным. Заметим, однако, что если сам Лоренс Оливье и прибег к тому же приему еще раз в «Гамлете», то в «Ричарде III» он от него смело отказался. Глостер, будущий Ричард, с экрана разговаривает со зрителем, как со сцены. И вообще все происходит, как в театре. Даже, казалось бы, кинематографически выигрышная сцена — явления призраков — разрешается Лоренсом Оливье близко к театральной условности.

Это еще один небольшой пример, показывающий, что мастер не склонен что-либо делать без осмысления, но хорошо знает, как, что и зачем. Оливье точно знал силу того очевидного факта, что Шекспир писал для театра и не предназначал свой стих для «внутреннего» произнесения про себя. Оливье знал: некогда великий писатель положил немало сил, чтобы создать стихи, которые выразительно звучали бы со сцены. Добиваясь этой выразительности, Шекспир вложил в свой стих, должно быть, некий секрет, и секрет этот не допустит над собой никакого насилия.

В «Генрихе V» перенесение монолога «внутрь» было оправдано и даже необходимо, поскольку на глазах у зрителя совершился переход со сцены в реальность. В фильме же «Ричард III» все происходит в пределах одной условности, и Оливье, не показывая подмостков или каких-либо еще признаков театральности, тем не менее играет текст, как театральный. Однако у Лоренса Оливье есть зловредное свойство: его выдумки так соблазнительны, что, подхваченные, превращаются в штампы — и белесый, пустоглазый Гамлет шагает следом за Оливье по экранам, и монологи бормочутся про себя... Недостает сил подхватить смелость и подвижность мысли, ту благородную отвагу таланта, с какой Оливье выходит на экране прямо к зрителю и с какой еще великий Сальвини, нарушая, казалось бы, обстоятельства, в финальной сцене «Отелло», в темной спальне, требовал дать вдруг полный свет: «Пусть все видят, как умирает Сальвини!» Пусть все видят, что значит талант, умение, что значит Шекспир, который писал для актеров, игравших чуть ли не среди зрителей!

После того как мы видели поход во Францию, выразительно сделанный Азинкур, примирение после битвы и сватовство Генриха к Екатерине, принцессе французской, действие, замыкая круг, возвращается в театр. Это происходит едва заметно, потому что зритель, тот, что иронически говорил про Робина Гуда, на этот раз еще более иронически выбрасывает: «Ха!» Это он увидел близко прическу принцессы, и она показалась ему донельзя современной. Он просто не понял, этот зритель, что перед ним уже не модница XV столетия, а шекспировский мальчик, играющий девушку, и потому в нежных чертах появилась вульгарность.

Актеры раскланиваются. И представление и фильм окончены.

Жаль только, что мы все-таки увидели Фальстафа. Понятно, что, приветствуя своим фильмом великую победу, Лоренс Оливье хотел показать в «Генрихе V» всеобщность мира. Даже враги, бившиеся при Азинкуре, протягивают друг другу руки. Простор зеленых полей поглотил кровавые свершения. И уж заодно режиссер решил, вероятно, помирить старого буяна с неверным принцем. И это «заодно» тотчас показало себя с худшей стороны. Но, должно быть, твердо решив учредить всеобщее примирение, соединить прошлое с настоящим и решившись изменить Шекспира, Лоренс Оливье в последнюю минуту все же дрогнул, сцена с Фальстафом вышла непростительно слабой: и тут, оказывается, постановщик, добросовестный мастер, знал, что делает, на что поднимает руку!

СОВЕЩАНИЕ ВО ФЬЮДЖИ

Внимание итальянской печати в течение нескольких дней было привлечено к происходившему в курортном городке Фьюджи совещанию, посвященному «художественному» кино и «синема д'эссе», как называют французы лучшую часть кинопродукции. В совещании участвовали режиссеры, киноактеры, представители проката, владельцы кинозалов, а также итальянский министр по делам зрелищ и туризма.

В двух докладах —режиссера Альберто Латтуады и секретаря Итальянской ассоциации «синема д'эссе» Серджо Андреотти— был затронут ряд важных проблем: задача повышения художественного уровня кинопродукции, воспитательные и образовательные задачи кино, вопрос о недостаточной прибыльности подлинно художественных фильмов и о привлечении широкого зрителя к знакомству с лучшими образцами современного мирового киноискусства. Прежде всего, как указывали на совещании, необходимо обеспечить лучшим фильмам устойчивый прокат, сломить нежелание прокатчиков и владельцев кинотеатров демонстрировать недостаточно прибыльные, с их точки зрения, художественные фильмы. Однако, как показал опыт, опасения прокатчиков несостоятельны, ибо зрители охотно смотрят демонстрирующиеся в таких кинотеатрах фильмы. На совещании подчеркивалось различие между киноклубами, где показывают преимущественно произведения классики мирового кино, и «кинотеатрами д'эссе», где зритель «с улицы» нормально покупает билет и смотрит сравнительно новые серьезные фильмы. Выступавшие убедительно доказывали полезную роль деятельности друзей «синема д'эссе» в деле превращения киноискусства в инструмент культуры, эстетического и морального воспитания и требовали от правительства и владельцев прокатных фирм конкретной помощи.

В заключение совещания состоялось вручение премии 1965 года французскому режиссеру Луи Маллю за его фильм «Блуждающий огонь» и был показан первый фильм молодого итальянского режиссера Марко Беллоккио «Кулаки в кармане», привлекший внимание критики на последнем фестивале в Локарно и отмеченный там одной из премий.



АВСТРАЛИЯ

Австралийский Союз не принадлежит к числу стран с развитым кинопроизводством. Поэтому с интересом встречен был вышедший недавно полнометражный художественный фильм «Джедда», рассказывающий о судьбе коренных обитателей пятого континента, обреченных на вымирание на пустынных просторах западного Куинсленда. Робкие шаги в области художественного кинематографа сопровождаются, однако, значительными успехами мастеров австралийского короткометражного кино. И здесь лучшие фильмы посвящены аборигенам Австралии. Картина «Я — аутохтон» режиссера Кипа Портенса направлена против расовых предрассудков. «Образ жизни» — цветная лента, снятая супругами Коллинс, — повествует о культуре и быте племени тиви с острова Мелвилла. Признание критики заслужили также фильмы «Класс танца», «Человек и лодка», «В поисках золота».

АВСТРИЯ

Из года в год углубляется кризис австрийской кинематографии. Конкуренция телевидения привела к тому, что количество выпускаемых ежегодно полнометражных фильмов в последние годы снизилось с тридцати пяти до девятнадцати. Упал экспорт фильмов. 60—70 процентов картин (главным образом комедии) приобретают только прокатные фирмы ФРГ.

В поисках выхода из тупика австрийские кинопромышленники решили по примеру Швеции основать киноинститут, финансируемый из отчислений с кассовых сборов проката. Возникший при этом фонд мог бы быть использован на проведение научных изысканий и финансирование интересных картин.

●

Уже не однажды оживали на киноэкране овеянные покровом тайны драматические события в Майерлинге, связанные с убийством принца Рудольфа в 1889 году (например, вышедший в 1937 году фильм Анатоля Литвака «Майерлинг» с участием Шарля Буайе и Даниель Даррье). Теперь Готтфрид Рейнгардт снимает фильм «Повести венского леса», в котором таинственная смерть принца Рудольфа будет реконструирована на основе новейших исторических изысканий. В роли принца снимается Питер О'Тул, императора Франца-Иосифа I играет Алек Гиннес. В фильме будет звучать музыка вальсов Иоганна Штрауса.

АЛЖИР

Произведение алжирского писателя Насера Аль-Саади «Битва за Алжир» послужило основой для исторического фильма, который рассматривается как наиболее значительная из когда-либо осуществленных кинопостановок арабских стран.

АНГЛИЯ

На студии «Элстри» режиссер Стенли Кубрик начал съемки фильма «2001, Космическая одиссея» (свой предыдущий фильм — антивоенную сатиру «Доктор Стрейнджлав» — этот крупнейший американский режиссер также снимал в Англии). В этом научно-фантастическом фильме центральную роль исполняет молодой американский актер Кейр Дуллеа.

●

«Человек-сэндвич» — так будет называться новый фильм, который ставит режиссер Роберт Хартфорд-Дэвис. «Человек-сэндвич» — это «ходячая реклама», человек, увешанный спереди и сзади рекламными объявлениями и расхаживающий по улицам города. Фильм снимается исключительно на натуре — на лондонских улицах, что, по мысли авторов фильма, позволит создать своеобразную «лондонскую одиссею» — показать колоритные сценки жизни огромного города. Фильм расскажет об одном дне из жизни «человека-сэндвича», о людях, с которыми он встретится, о событиях, в которых примет участие. «Звездой» нашего фильма будет Лондон», — заявил режиссер.

В главной роли снимается известный комический актер Майкл Бентайн. Среди других исполнителей Дора Брайан, Иэн Хендри, Терри-Томас, Стенли Холлоуэй, а также девятнадцатилетний сын Чарльза Чаплина Майкл Чаплин, который когда-то, еще ребенком, участвовал в фильмах своего отца «Огни рампы» и «Король в Нью-Йорке». В «Человеке-сэндвиче» Майкл Чаплин исполняет роль уличного художника, рисующего прямо на тротуарах.

●

Журнал «Филмз энд филминг» помещает следующую заметку:

«Мы хотим поздравить Питера О'Тула, Пола Скофилда и других британских актеров кино и театра, публично выступивших с протестом против политики Соединенных Штатов во Вьетнаме. Они подписали помещенное недавно в воскресном выпуске нью-йоркского «Таймса» и занявшее целую страницу объявление, протестующее против «бесчеловечной американской (и британской) политики».

БОЛГАРИЯ

Режиссер Владислав Икономов работает над фильмом «Вызванный не явился» (по сценарию Свободы Бычваровой). Старый деятель БКП Богданов (актер Асен Миланов) получает задание расследовать обстоятельства смерти видного партизанского руководителя Вальтера, предательски убитого в 1944 году. Подозрение уже много лет падает на комиссара Валева, боевого товарища Вальтера. Богданов и его помощник Секулов кропотливо исследуют факты, связанные с самоубийством Валева. Разобраться в этом деле Богданову тем более необходимо потому, что позор падает и на сына Валева.

ГРЕЦИЯ

О мафии и ее преступлениях расскажет совместный греко-французский фильм «Удар в самое сердце». Режиссер фильма Жан-Даниель Полле. Среди исполнителей — Сэми Фрей, Франсуаз Арди, Спирос Фокас, Мустакас Диамандопулос. Натурные съемки ведутся в Палермо.



ИТАЛИЯ

Исполнилось двадцать лет со дня учреждения премий в области кинематографического и театрального искусства — «Серебряные маски». Министр по делам зрелищ и туризма вручил юбилейные «Серебряные маски» 1965 года за работу в кино режиссеру Алессандро Блазетти, актеру Энрико Мариа Салерно и популярным комедийным киноартистам Франки и Инграссиа. В числе награжденных за деятельность в области драматического театра и телевидения тоже немало актеров, снимающихся в кино, — Анна Маньяни, Альдо Фабрици, Ренато Рашель, Делия Скала, Джино Черви, Амедео Надзари.

●

Итальянские кинематографисты восторженной овацией приветствовали приехавшего в Рим Бестера Китона — одного из величайших комиков мирового кино. В честь Китона был устроен просмотр его фильма «Генерал», на котором присутствовали Моравиа, Антониони, Рози, Пазолини и многие другие видные деятели культуры и искусства.

Бестер Китон после многих лет перерыва снимается в кинокомедии «Двое морских пехотинцев и один генерал», которую ставит итальянский режиссер Скаттини. Китон играет роль гитлеровского генерала, а двух американцев — актеры Франки и Инграссиа. Сценарий фильма написан специально для них и Китона.

●

После долголетнего перерыва неаполитанский драматург, режиссер и актер Эдуардо Де Филиппо возвратился к кинорежиссуре. Он ставит эпизод «Подходящий случай» в кинокомедии «Паранойя», которую снимают несколько режиссеров. В эпизоде участвуют Марчелло Мастроянни, Вирна Лизи и Лючано Сальче.

Недавно профсоюз итальянских киножурналистов вручил Де Филиппо премию имени неаполитанского писателя Маротты за 1965 год.

●

Известно, что Марчелло Мастроянни — не только один из самых талантливых и популярных киноактеров, но и выдающийся драматический актер. Но почти для всех явилось неожиданностью решение актера... петь и танцевать в музыкальном обозрении, в котором он будет играть роль знаменитого Родольфо Валентино. Мастроянни будет выступать в сопровождении джаза, исполняя песенки 20-х годов.

Музыку для этого спектакля написал известный итальянский эстрадный композитор Армандо Тровайоли.

«Мысль об участии в этом музыкальном обозрении меня так забавляет, — говорит Мастроянни, — что я не хочу от нее отказываться, хотя ради этого мне придется пожертвовать порядочной суммой — многими миллионами лир, которых я несомненно лишусь, если в течение нескольких месяцев не буду сниматься в кино». Как пишут газеты, участие в обозрении может принести Мастроянни до 20 миллионов лир, тогда как, снимаясь в кино, он заработал бы по крайней мере в десять раз больше.

На недоуменный вопрос журналистов, выразивших сомнение в вокальных способностях Мастроянни, у которого, как утверждают, нет слуха, музыканты из его джаза ответили: «Ведь поет же Рекс Харрисон!.. Марчелло может делать это куда лучше...»

●

«Человек наполовину» — так называется фильм, который снимает Витторио Де Сета — постановщик знакомой советскому зрителю картины «Бандиты из Оргозоло». Это печальная история молодого интеллигента — журналиста Микеле, страдающего от отчуждения; он ощущает, что утратил контакт с окружающей жизнью, не понимает самого себя. Порвав с газетой, в которой работал, с друзьями и знакомыми, он все больше уединяется, и его стремление к одиночеству принимает форму невроза. Все это невольно заставляет вспомнить о персонажах из фильмов Антониони. Но здесь сходство кончается: герой фильма Де Сеты находит в себе силы преодолеть глубочайший духовный кризис. Анализируя свои воспоминания, совершая трудный путь в прошлое, он в результате этого путешествия во времени по-новому осознает годы детства и юности, свои отношения с родными и любимой девушкой и излечивается от мучащих его болезненных воспоминаний и комплексов, обретает контакт с окружающей действительностью.

Съемки идут в Кьянти. Главную роль играет французский актер Жак Перрен, другие роли исполняют Илария Оккини, Розмари Декстер, Леа Падовани и Мирко Гарбо.

●

После триумфального успеха в пьесе Верги «Волчица», поставленной режиссером Дзеффирелли, давно не снимавшаяся в кино Аннарелла, как с любовью называют Анну Маньяни в Риме, вновь на съемочной площадке: она снимается в роли прислуги в новом фильме Нанни Лоя «Сделано в Италии». По замыслу режиссера, фильм должен представлять собой своего рода панораму недостатков и забавных черт итальянского характера, проявляемых в повседневной жизни. Фильм вдохновлен большим успехом, которым пользовались у зрителей созданные Нанни Лоем телевизионные передачи на эту же тему, вошедшие в цикл «Тайное зеркало».

Вместе с Маньяни в фильме снимаются Катерина Спаак и дебютирующий в кино молодой актер Фабрицио Морони. Фильм будет цветной и широкоэкранный.

●

Писатель, поэт и кинорежиссер Пьер Паоло Пазолини ставит новый фильм «Птицы и птички», в котором в юмористической манере повествуется о странных отношениях между человеком и пернатыми. Несмотря на внешние реалистический характер всех трех эпизодов, из которых состоит фильм, в каждом из них заключен некий аллегорический смысл. Главную роль в этом весьма необычном по содержанию фильме, в котором люди беседуют с птицами



и животными, играет популярнейший итальянский комедийный актер Тото.

Пазолини — постановщик, автор сюжета и сценария этого фильма, который он задумал уже несколько лет назад.

КАНАДА

Режиссер Сидней Хейерс работает над кинофильмом «Ловушка».

Это первая совместная постановка, осуществляемая кинематографистами Канады и Великобритании. За исключением исполнителей центральных ролей известных английских актеров Риты Ташинхем и Оливера Рида все остальные роли фильма «Ловушка» исполнят канадские актеры.

Действие фильма происходит в середине XIX века. Рита Ташинхем исполняет роль глухонемой девушки-сироты, а Оливер Рид роль молодого траппера.

КУБА

Молодой кубинский режиссер Фаусто Канель поставил в Кубинском институте кинематографии свой первый художественный фильм «В изгнании» (до сих пор он был известен как автор документальных лент «Карнавал», «Хемингуэй», а также короткометражного фильма «Финал» и других).

КУВЕЙТ

Пять цветных и черно-белых документальных фильмов выпущены в этом году в Кувейте: «Конференция на высшем уровне», «Путь в Мекку», «Иордан... эта арабская река» (версии на арабском, английском, французском и испанском языках), «Детский сад» (версии на арабском и английском языках), «Гроза». Продолжительность демонстрации фильмов от 20 до 30 минут. Кроме того, закончено производство 26 короткометражных фильмов на различные культурные темы на 16-*мм* пленке.

ЛИВАН

Министерство информации и туризма предполагает до конца года выпустить серию из четырнадцати короткометражных информационных и учебных фильмов. Первый фильм — «Профессиональное обучение» — уже закончен. На производство этих картин ассигновано 56 тысяч ливанских фунтов.

МАРОККО

Принято решение о создании двенадцати совместных франко-марокканских кинопостановок. В Марокко вскоре начнется работа над полицейским фильмом, героиней которого будет известная французская актриса Мари Лафоре.

ОАР

Берт Ланкастер будет исполнять одну из главных ролей в фильме «Тарек Бен Зиад», к постановке которой приступила кинокомпания «КО-ПРО».

●

Режиссер Камаль Атиа приступает к съемкам фильма «Лампа Ум Хакема» по известному роману Яхья Хакки. Это рассказ молодого врача, получившего медицинское образование в Европе.

По возвращении на родину он застает свою родную деревню все еще под властью старых традиций, унаследованных от предков. Полный любви к своим землякам-крестьянам, герой вступает в борьбу с предрассудками, стремится способствовать распространению прогресса.

●

В Марселе начались съемки египетского фильма «Даа ни Ва Думухи» с Фатен Хамама в главной роли. Ставит картину Рамсис Нагиле по роману писателя Исхама Абдель Кудусса. Кроме того, во Франции будут сниматься еще две египетские картины: «Дом» и «Надия».

●

Комитет Международного телевизионного фестиваля, состоявшегося недавно в Александрии, распространил среди глав делегаций книгу по истории телевидения в арабских странах. В книге содержатся различные телевизионные программы (пьесы, серии, дивертисменты).

●

Английский режиссер Ричард Маннинг снимает под покровительством Лиги арабских стран туристический фильм о тринадцати странах — членах этой Лиги.

«За время демонстрации этого фильма зритель получит целостное представление об истории, археологии и современной жизни тринадцати стран Арабской лиги, — заявил Ричард Маннинг. — Первые части были сняты в ОАР, нашим вторым этапом является Ливан, затем съемки будут производиться в Сирии, Ираке, Иордании и Кувейте».

ПОЛЬША

Режиссер Януш Насфетер (советские зрители видели недавно его фильм «Преступник и девушка») работает над экранизацией рассказа Адольфа Рудницкого «Нелюбимая». Действие фильма происходит непосредственно перед второй мировой войной. Это история трагической любви двадцатилетней конторской служащей Ноэми (ее играет Эльжбета Чижевска) и студента Камила (Януш Гуттнер).

●

Шутка на историческом материале с современными вставками — таков будет необычный жанр нового цветного широкоэкранного фильма «Марыся и Наполеон», который ставит в творческом объединении «Кадр» Леонард Бучковский по сценарию, написанному им в соавторстве с Анджеем Ярецким. Основу сюжета фильма составят перипетии известного романа Наполеона Первого с графиней Марией Валевской. Роль французского императора исполняет Густав Холубек, его возлюбленной — Беата Тышкевич.

●

В творческом объединении «Иллюзион» режиссеры Ева и Чеслав Петельские снимают фильм «Дон Габриэль». Натурные съемки проводятся в Варшаве и ее окрестностях, павильонные — в Лодзи. Фильм расскажет о сентябрьских днях 1939 года, о вторжении гитле-



ровцев в Польшу. Герой фильма — интеллигент по прозвищу Дон Габриэль. В главных ролях — Бронислав Павлик, Барбара Крафтувна и Игор Смяловский. Оператор Казимеж Конрад.

СЕНЕГАЛ

Молодой режиссер Абубакар Самб закончил работу над короткометражным фильмом «И снега не стало», в котором он обращается ко многим сложным проблемам, стоящим ныне перед народом Сенегала, вступившим на путь самостоятельного государственного развития. Абубакар Самб получил образование в Сорбонне, затем в течение двух лет работал ассистентом у Феллини и Висконти.

США

Кассовый успех выпущенной семь лет назад «Великолепной семерки» побудил создателей этого фильма начать работу над его продолжением — фильмом «Возвращение семерки». Ставить фильм будет Джон Стрджес (постановщик «Великолепной семерки»), а главную роль снова исполнит Юл Бриннер.

●

Отто Преминджер заканчивает работу над фильмом «Исчезновение Банни Лейк». Это психологический детектив, роли в котором исполняют Кэрол Линлей, Кейр Дуллеа, Лоренс Оливье, Ноэл Кауард и другие. Сценарий Джона и Пенелопы Мортимер.

Ближайшей работой Преминджера будет фильм «Торопливый закат». Это, по словам режиссера, киноповествование «о южных штатах, действие которого происходит в 1946 году в штате Джорджия и в котором показаны сложившиеся на Юге взаимоотношения между неграми и белыми, их проблемы. Мне кажется,— продолжает Преминджер,—что в определенной степени фильм покажет, без пропагандистского нажима, почему неизбежным было то, что произошло после 1946 года,— борьба за закон о гражданских правах, восстания...»

●

Попытки экранизировать роман Джеймса Джойса «Улисс» делали в свое время режиссеры Джерри Уолд и Джек Кардиф. Ныне работу над «Улиссом» начинает Джозеф Стрик, один из авторов нашумевшего «Гневного ока». Съемки фильма будут происходить в Гибралтаре и на родине писателя — в Дублине.

●

Кинокомпания «Коламбиа» в целях предварительной рекламы фильма Уильяма Уайлера «Коллекционер» поместила в газете «Нью-Йорк таймс» шуточное объявление о покупке «домов с подвалами, пригодными для того, чтобы содержать там в заточении молодых особ женского пола» (на заточении в подвале молоденькой пленницы основан, как известно, сюжет фильма Уайлера). Объявление, однако, имело неожиданные результаты — несколько домовладельцев «откликнулись» на него, сообщив, что у них есть соответствующие условиям дома и что они согласны их продать.

●

В возрасте 41 года скончалась известная негритянская актриса Дороти Дендридж. Обстоятельства ее смерти загадочны — полагают, что она покончила с собой. Среди лучших экранных работ Дороти Дендридж — роли в картинах «Таманго», «Порги и Бесс», «Кармен Джонс».

ТУНИС

Тунисское правительство приняло решение о строительстве киногородка в 30 километрах от столицы. В киногородке будут построены съемочные павильоны, ателье звукозаписи, лаборатории обработки пленки и тиражирования фильмов. Проект предусматривает вступление в строй первой очереди строительства (лаборатории) уже в будущем году.

ФРГ

Молодой режиссер Жан-Марк Штрауб экранизировал роман Генриха Бёля «Бильярд в половине десятого». Осуществить замысел было нелегко: не было средств, не было студии, не хватало помощников (в состав съемочной группы входили только оператор, звукооператор, ассистент режиссера, исполнявший также обязанности осветителя, секретаршей была жена режиссера, а сам Штрауб был продюсером, режиссером и директором картины одновременно). «Готовый сценарий я показал Бёлю, — рассказывает Штрауб, — тот прочел рукопись и был от нее в восторге». Однако согласия автора романа было маловато — пришлось преодолевать сопротивление издателей произведений Бёля, которым принадлежат и права экранизации. В фильме заняты непрофессиональные исполнители — гамбургский журналист Хеннинг Хармсен, швейцарский критик фон Тюна и другие.

●

Известный режиссер Рольф Тиле будет снимать в Риме фильм «Декамерон» по Боккаччо. Это будет совместная франко-итало-западногерманская постановка.

ЮГОСЛАВИЯ

«По Конюх-горе» — так называлась одна из боевых песен югославских партизан. Так будет называться и новый фильм режиссера Фадила Хаджича, который он снимает на студии «Босна-фильм» в Сараеве. Фильм возвращает зрителя к событиям минувшей войны: это история партизанского отряда шахтеров из селения Хусин, насильственно мобилизованных в 1941 году в усташский военный лагерь и покинувших его, чтобы бороться с оккупантами. Среди исполнителей Влайко Шпаравало, Борис Дворник, Владимир Дивяк, Коле Ангеловски, Хусейн Чокич, Павле Вуйисич, Душан Булайич, в единственной женской роли — партизанки Драгини — снимается Вукосава Крунич. Сценарий фильма написан Хаджичем совместно с Мешой Селимовичем.

М. ВИТУХНОВСКИЙ

«Имени Александру Сахия»

Имя Александру Сахия носит Бухарестская студия научных и документальных фильмов. Автору этих строк и режиссеру «Леннаучфильма» А. Чигинскому предстояло познакомиться с творческими работниками и фильмами студии.

Мы знали, что она молода. Студия еще не отметила двадцатилетия своего существования. Она начала работать, когда у нас уже был создан большой фонд фильмов по самым различным областям знаний. Советские научно-популярные фильмы стали в значительной мере родоначальниками для национальных научных кинематографий социалистических стран.

Просмотр двух десятков фильмов, выпущенных в 1963—1964 годах, не дает права судить об общем уровне румынского научного кино, о его связи с жизнью, с современной наукой. Многое и, должно быть, важное и существенное в его самобытности, в исканиях и победах безусловно могло ускользнуть. И тем не менее мне бы хотелось высказать некоторые мысли о последних работах моих коллег — деятелей румынского научного кино.

Итак, мы в зрительном зале. На экране фильм режиссера Иона Бостана «Под крылом орла». Неторопливо проходят живописные панорамы дельты Дуная. Спокойно и плавно парит над ними орел. Протоки, озерки, кромка широкой поймы, заросли с дремлющими тростниками, камышами, осокой. Тихо вокруг. Но тишина обманчива.

В воде, в камышах, на ветвях деревьев и в воздухе — всюду кипит сложная, многообразная жизнь птиц. Фильм рассказывает об этой жизни просто, увлекательно, фиксируя внимание зрителя на сокровенных подробностях.

Второй фильм этого же режиссера — «Мир в бездне» — приковывает наше внимание с первых же кадров. Мы следим за кинокамерой, пробирающейся через горные подземные пещеры, переплывающей подземные реки.

В пути по верхним горизонтам мы еще видим скупые лучи света, но спелеологи пробираются все глубже в недра земли. И каждый их шаг в лабиринтах причудливых каменных колоннад, среди известковых натеков, по зияющим расщелинам и отвесным стенам подземных ущелий требует мужества, хладнокровия, выдержки. Во имя чего же ученые совершают это нелегкое путешествие? Они ищут ответ на вопрос: есть ли жизнь в царстве вечного, непроницаемого мрака?

И на дне гигантского подземного мешка, где тысячелетиями скапливалась по каплям вода и образовалось озеро, ученые находят ответ.

Мы видим обитателей подземных глубин. Вот живущие в воде рачки. Привлеченные светом, они затевают в его лучах затейливый танец. Среди живых существ здесь действуют те же законы природы, что и на поверхности земли. Два слепых псевдоскорпиона почти одновременно настигают добычу. В борьбе за существование побеждает сильнейший.

Биологическая часть фильма особенно интересна. Она раскрывает зрителю еще одну тайну природы, делает невидимое видимым.

Ион Бостан — мастер естественно-биологического фильма. Звери, птицы, насекомые, окружающая их природа — всегда интересные и выразительные объекты для съемки. Но иногда этот выигрышный материал, хотя и смотрится с любопытством, не «играет» на экране. Происходит это тогда, когда авторы подходят к материалу как бесстрастные наблюдатели, равнодушные фиксаторы явлений природы.

Фильмы Иона Бостана отличает поэтический подход и материалистический взгляд автора на природу. Взыскательный и требовательный художник и любящий науку ученый выступают в фильмах в единстве. И это неизменно обеспечивает им успех.

В популяризации биологической науки совершенствует свое мастерство и молодой режиссер Дона Барта.

Создателей биологических фильмов мы часто называем «охотниками с киноаппаратом». Они должны обладать остротой зрения, терпением, выдержкой, особым «охотничьим» азартом, умением подсматривать и выпытывать у природы ее секреты и переносить их на экран. Фильмы Доны Барта говорят, что она в достаточной мере обладает этими качествами. Женщина — «охотник с киноаппаратом» не такое уж частое явление в научном кинематографе.

Мы видели два фильма Доны Барта. Первый — «Тема с вариациями» — посвящен рассказу о защитных инстинктах насекомых и животных. Эту целесообразную приспособляемость живых организмов к среде объяснил еще Дарвин. Экран блестяще продемонстрировал нам конкретные проявления этой приспособляемости. Вот яркая бабочка садится на цветок, складывает крылья... И словно растворяется на глазах. Только очень крупный план позволяет заметить ее. Оказывается, нижняя поверхность ее крыльев лишена яркой окраски. Нам сразу становится понятна «цель» такой окраски: она дает возможность бабочке скрыться от взора преследователей.

Много убедительных и интересных примеров нашли авторы, чтобы показать, как щедро природа снабдила насекомых и животных покровительственной окраской.

Яркие цветовые пятна, их сочетание и угасание, тональные переходы создают особый колорит и во втором фильме Доны Барта — «Из жизни экзотических рыб», где авторы вводят зрителя в сказочно-красочный мир морских глубин.

Дона Барта не открывает новых путей в биологическом фильме. Но она умело и тактично использует уже накопленный опыт лучших работ своих предшественников и как каждый художник привносит свое, индивидуальное. Ее фильмы отличают простота и ясность изложения материала, органическое включение в эмоциональные средства воздействия цвета и музыки. Можно указать на режиссерские просчеты: затянутость отдельных эпизодов, нарушающих четкий ритм фильма, разные по смысловой задаче эпизоды в некоторых случаях изобразительно решены на одних и тех же операторских приемах и т. п.

Фильм режиссера Золтана Тернера «Мы и солнце» рассказывает о влиянии солнечной активности на многие геофизические явления, происходящие на нашей планете. Этот рассказ подкреплен убедительным документальным материалом стихийных бедствий, поразивших разные континенты в связи с изменениями, происходящими на солнце. Применение специальных видов съемок позволило обогатить фильм кадрами взрывов на солнце — появление протуберанцев на краю солнечного диска. Фильм объединяет научный и документальный материал.

С иных творческих позиций подошел к проблеме достижений современной науки в области электроники режиссер Кожо Карду в фильме «Миниатюры в технике».

Авторы решили рассказать «биографию» электронной лампы и уделили основное внимание научным поискам технических решений.

Трудные для экранного воспроизведения устройства электронных ламп, электровакуумных приборов показаны просто, наглядно, последовательно. Этому во многом способствует примененная авторами объемная мультипликация, остроумно решенная и выполненная с большим мастерством.

«Мы и солнце», «Оркестр ультразвуков», «Миниатюры в технике» — вот, собственно, и весь перечень фильмов, посвященных современным точным наукам, технике, биологии. Еще многое предстоит сделать творческим работникам румынского научного кино, чтобы удовлетворить возросший интерес зрителей к новым, ранее незнакомым проблемам, стоящим в авангарде современной научной мысли.

Значительное количество годовой продукции студии посвящено истории, географии, этнографии.

Из этого раздела следует выделить фильмы молодого режиссера П. Сирина. В фильме «Сказка о лее» он рассказывает историю денежной единицы Румынии. В статическом материале автору удалось найти динамику.

Композиция фильма проста и незатейлива. И в этой простоте ясность и точность мысли. Каждая смена монет на экране знаменует новый исторический отрезок политической, культурной, религиозной жизни народа.

Во многих эпизодах преобладает съемка перемещающейся в пространстве камерой. Ее движения зачастую сопровождает луч света, выхватывающий нужную часть кадра или деталь.

Простота композиции, изобретательность и вкус режиссера и оператора делают фильм «Сказка о лее» интересным произведением.

Фильм «Дом-крепость» П. Сирина переносит нас в помещичью усадьбу — исторический памятник XVIII века.

Юноша и девушка впервые переступают порог дома-музея. Пока они единственные его посетители. Они затевают игру в обитателей дома. Этот прием дает возможность в своеобразной динамике показать особенности жизни и быта прошлого века.

Дом-крепость обретает хозяев. Экспонаты становятся вещами, необходимыми для повседневной жизни, с ее радостями и тревогами.

Все эпизоды, где молодые люди живут жизнью хозяев дома, исторически оправданы, отмечены искренностью поведения, тонко подмеченными деталями.

Лишь в самом начале и в конце картины молодые люди — рядовые посетители музея — теряют простоту и естественность в поведении.

И, наконец, «Воображаемое путешествие» режиссера М. Попеску. Это первая попытка студии сделать короткометражный научно-фантастический фильм. (Кстати, ни одна из наших студий таких попыток не предпринимала.)

Герой фильма — ученый, работающий в области космонавтики. У него есть вторая профессия. Он писатель — пишет фантастические книги. Каждый раз, когда он, кончив работу в институте, садится за письменный стол и начинает мечтать о воображаемом путешествии героев своей книги к далеким космическим мирам, по другую сторону письменного стола появляется ученый.

Кинематографическая техника позволяет одному актеру быть одновременно и ученым и писателем. И между ними возникает спор. Писатель силой своего воображения рисует путь к достижению цели. «Мечтать об этом пути легче, чем показывать его,— возражает ученый.— Как можно предугадать и научно верно объяснить все проблемы, возникающие во время этого путешествия. Нельзя его совершать, опираясь на одни гипотезы. В институте исходишь из конкретных возможностей современной науки и техники, а за письменным столом — из гипотез».

Идет взволнованная и горячая дискуссия, и зритель не остается к ней равнодушным. Спор перебивается эпизодами, в которых герои книги совершают свое сложное и нелегкое путешествие. И несмотря на его необычность, они ведут себя естественно, просто и тем самым убедительно раскрывают в действии многие «космические» понятия, пока еще нелегко укладывающиеся в наши обычные представления.

Нам было очень жаль, что это «воображаемое путешествие» длилось всего двадцать минут.

Многие просмотренные нами фильмы сдержаны по авторским комментариям.

Творческие работники студии добиваются, чтобы основной опорой научного фильма было изображение, а не слово. Штампованного, приподнятого, назидательного и многословного диктора часто заменяет изображение, нуждающееся лишь в скупых, умных и тактичных комментариях.

Очень вдумчиво относятся наши румынские коллеги к музыкальному сопровождению.

Чего греха таить — во многих наших научно-популярных фильмах мы часто слышим одну и ту же музыку. В одном фильме она иллюстрирует творческий поиск и раздумья ученого, в другом — испытание на поле новой сельскохозяйственной машины, в третьем сопровождает эпизод полета космического корабля. Просмотрев довольно большое количество фильмов на Бухарестской студии, мы однотипной музыки не услышали. И на наш вопрос, оригинальна ли музыка в фильмах, нам ответили: далеко не во всех!

Очень отрадно, что творческие работники студии ставят перед собой задачу делать фильмы, интересные зрителю.

Наш визит на киностудию имени Александру Сахия безусловно будет способствовать взаимному обогащению, обмену опытом, а самое главное, он дает радостное ощущение «чувства локтя» в совместной работе по распространению и популяризации знаний, содействующих прогрессу науки на благо человека.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Свет далекой звезды» (по повести А. Чаковского), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Сценарий и постановка И. Пырьева; главный оператор Н. Олоновский; главный художник С. Волков; композитор А. Петров; звукооператор Е. Кашкевич; оператор В. Шейнин. Комбинированные съемки: Г. Шимкович, П. Клименко.

В главных ролях Н. Алексеев, Л. Скирда. В ролях: А. Абрикосов, А. Баталов, С. Пилявская, Н. Барабанов, О. Викландт, Н. Сазонова, А. Константинова, В. Майорова, Е. Весник, В. Коренев. В эпизодах: Н. Светловидов, С. Голованов, В. Платов, О. Маркина, Н. Федосова, В. Владимирова, Н. Беляева, И. Жеваго, Л. Гнилова, О. Голубицкий, В. Кравченко, Г. Георгиу.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Игра без правил», 10 ч.

Автор сценария Л. Шейнин; постановка Я. Лапшина; оператор В. Кирбижеков; художник Ю. Истратов; композитор Л. Афанасьев; звукооператор В. Чулков.

В ролях: М. Кузнецов, В. Добровольский, Т. Карпова, В. Якут, В. Хохряков, А. Толбузин, В. Щеглов, В. Владимирова, Г. Шпигель, Д. Ритенбергс, О. Мокшанцев, Л. Елагин, Ю. Саранцев, О. Амалина, Л. Шляхтур, А. Амонова.

В эпизодах: Д. Арая, И. Белозеров, Г. Домрачев, А. Колосов, Г. Кугушев, А. Курбатов, А. Смиляниц, А. Сухоруков, В. Цветков, Л. Шевцов, Б. Шур, Г. Якунин.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Трудный путь», 7 ч.

Автор сценария С. Нурутдинов; режиссер Х. Ахмар; оператор М. Краснянский; художник А. Таланцев; композитор И. Акбаров; звукооператор А. Кудряшов.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа И. Вигдорчик.

Роли исполняют и дублируют: Гафур — Н. Касымов (дублирует Г. Гай), Санобар — А. Рустамова (Р. Милославская), Муборак — С. Азаматова (Ж. Сухопольская), Умар — Б. Насретдинов (В. Костин), Буриев — А. Ходжаев (Г. Куровский), Турсунов — А. Бакиров (Е. Копелян), Сергей Иванович — Е. Григорьев, старый чертежник — Л. Степанов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Пастушка и трубочист» (по мотивам сказки Андерсена), 3 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; стихотворный текст М. Вольпина; режиссер-постановщик Л. Атаманов; художник - постановщик В. Никитин; композитор А. Бабаев; оператор М. Друян; звукооператор Г. Мартынюк; художники-декораторы: И. Светлица, О. Геммерлинг; художники-мультипликаторы: В. Шевков, М. Восканьянц, В. Колесникова, Р. Миренкова, Е. Хлудова, Н. Богомолова, В. Долгих, А. Давыдов, Г. Золотовская, В. Крумин, Т. Померанцева, Г. Сокольский, Н. Федоров, К. Чикин.

Роли озвучивали: М. Яншин, Н. Гуляева, И. Власов, Л. Гнилова, А. Папанов, С. Мартинсон, Е. Понсова, Л. Шабарин.

●

«За час до свидания», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Ласкин, М. Слободской; режиссеры: В. и З. Брумберг; художники - постановщики: Л. Азарх, В. Лалаянц; композитор Л. Варламов; оператор Б. Котов; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: Ф. Епифанова, А. Алешина, В. Котеночкин, Е. Комова, И. Троянова, И. Подгорский, Т. Таранович, В. Арбеков, Л. Каюков, О. Орлова.

Роли озвучивали: Гоша — И. Дивов, директор — Г. Панков, парикмахер — Г. Толчинский, девушка — Т. Снегирева; ансамбль «Улыбка».

●

«Ни богу, ни черту», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Симуков; режиссеры и художники: В. Курчевский, Н. Серебряков; оператор И. Голомб; композитор М. Мееровus; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: М. Зубова, Ю. Клепацкий, В. Шилобреев; куклы и декорации выполнили: В. Абакумов, Г. Геттингер, П. Гусев, В. Калашникова, В. Куранов, О. Масаинов, П. Лесин, В. Петров, М. Чеснокова под руководством Р. Гурова.

«Фитиль» № 37 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Горячий холодильник» (киностудия имени М. Горького).

Автор В. Козлов; режиссер К. Альперова; оператор И. Зарафьян.

В ролях: Н. Зорина, А. Полевой, Е. Харитонов.

«Неравный бой» (ЦСДФ).

Автор Л. Лиходеев; режиссер - оператор К. Широнин.

«Незаслуженный пенсионер» («Союзмультфильм»).

Автор В. Полонский; режиссер И. Боярский; художник И. Урманче; оператор А. Жуковский; композитор М. Мееровичь.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Когда дети засыпают», 1 ч.

Производство Студии научно-популярных фильмов, София.

Автор сценария З. Келева; режиссер Л. Целев; оператор Ц. Русев; художник П. Шауэр; композитор К. Цибулка.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Хроника одного убийства» (по мотивам произведения Леонгарда Франка), 9 ч.

Производство ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Анжел Вагенштайн; режиссер и оператор Иоахим Хазлер; художник Альфред Толле; композитор Герд Начинский.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Рут Боденхайм — Ангелика Домрёзе (дублирует И. Выходцева), Мартин — Ульрих Тайн (В. Рождественский), Цвишенцаль — Мартин Флехингер (В. Файнлейб), Гофман, прокурор — Иржи Врштяла (А. Кузнецов), Шойре — Богумил Шмида (В. Балашов), Давид — Арно Вишневски (А. Сафонов).

●

«История одного балета», 2 ч.

Производство Института кинопромышленности и киноискусства Кубы.

Автор сценария и режиссер Хосе Массип; оператор Хорхе Хайду; художник Хулио Матилья; хореограф Рамиро Герра. Музыка по мотивам песен и танцев народности Иоруба.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Текст читает А. Консовский.

●

«Улыбка в разгаре лета», 8 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Думитру Раду Попеску; режиссер Джео Саизеску; оператор Джордже Корня; композитор Раду Шербан; художник Виргиль Мойзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют: Себастиан Папаяни, Флорина Луйкан, Сильвия Фулда, Дэм. Рэдулеску, Матей Александру, Джордже Константин, Нинета Густи, Драга Олтяну.

Роли дублируют: В. Ферапонтов, Н. Крачковская, К. Тыртов, Ю. Саранцев, Б. Кордунов, Е. Мельникова, В. Березуцкая, Г. Фролова.

●

«Если бы не экзамены», 10 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Василе Ребряну, Мирча Зачу; режиссер Георге Витандидис; оператор Николае Джирарди; художник Марчел Богос; музыка Хенри Мелиняну.

Фильм дублирован на Одесской киностудии. Режиссер дубляжа Ф. Гасанов; звукооператор дубляжа И. Скиндер.

Роли исполняют: Эмиль — Шербан Кантакузино, Михай — Себастиан Папаяни, Иоана — Иляна Дунеряну, Пия — Ирена Гэрдеску, Спиря — Дэм. Радулеску, Валерике — Илио Петре, Тео — Штефан Иордаке, Зое — Лиджия Мога.

Роли дублируют: Н. Зиновьева, В. Кулакова, Б. Павлов-Сильванский, А. Суснин, В. Покровский, Г. Юхтин, Г. Совчис, В. Шульгин; учащиеся Одесской студии киноактера: О. Дехтяр, Л. Кириченко, Г. Орлова, А. Пархоменко, А. Пастушенко, О. Сухоносова, Л. Чумак, М. Чулошникова, П. Яремов.

●

«Политика и деликатесы» (по рассказу Иона Луки Караджале), 2 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Мирча Штефанеску; режиссер Харлампие Борош; оператор Григоре Ионеску; художник Марчел Богос; композитор Паул Урмузеску.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют: Дэм. Рэдулеску, Мариус Попино, Родика Тапалага, Тома Караджу, Найе Роман.

Роли дублируют: Е. Весник, О. Маркина, Г. Шпигель, Я. Янакиев, В. Файнлейб.

●

«Сенсация, аттракцион, паноптикум», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных и кукольных фильмов в Праге.

Автор сценария, режиссер и художник Владимир Легки; оператор Иван Масник; композитор Штепан Коничек.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Убийство на площади», 9 ч.

Производство «Ловчен-фильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер Леонардо Берковичи; оператор Александр Секулович; художник Зоран Зорич; композитор Душан Радич.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: доктор Бернарди — Бродерик Крауфорд (дублирует С. Курилов), Келлер — Бранко Плеша (В. Тихонов), Елена — Валентина Кортоезе (В. Беляева), Серафим — Драгомир Фелба (В. Соловьев), комендант — Виктор Страгич (В. Балашов), Перо — Берт Сотлар (Б. Кордунов).

●

«Лжецарь», 8 ч.

Производство «Ловчен-фильм», Югославия.

Автор сценария Ратко Джурович; режиссер Велимир Стоянович; оператор Франо Водопивец; композитор Крешимир Баранович.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Щепан — Раде Маркович (дублирует В. Прохоров), князь Лазо — Раша Плаевич (В. Соловьев), протопоп — Люба Тадич (Ф. Яворский), Танович — Васа Перишич (Н. Граббе), игумен — Любиша Йованович (Я. Беленький), владыка — Страхиня Петрович (А. Кубацкий), Станко — Виктор Старчич (В. Балашов), Элфа, его дочь — Деса Живкович (О. Громова).

●

«Не вмешивайся в счастье», 7 ч.

Производство «Ловчен-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Борис Петрович, Мило Джукановнч; режиссер Мило Джуканович; оператор Александр Секулович; художник Властимир Гаврик; композитор Душан Радич.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Главные роли исполняют и дублируют: Миленко — Слободан Перович (дублирует А. Кузнецов), Славка — Ирена Колесар (В. Петрова), инструктор — Павле Вуйисич (Е. Весник), профессор — Виктор Старчич (В. Балашов).

●

«Рио, 40 градусов», 10 ч.

Производство «Нельсон Перейра дос Сантос», Бразилия.

Автор сценария и режиссер Нельсон Перейра дос Сантос; оператор Элио Сильва; композитор Радамес Гнаталли.

Субтитры изготовлены на республиканском фильмокомбинате Госкомитета Совета Министров РСФСР по кинематографии.

В главных ролях: Модесто де Соуза, Роберто Баталин, Жосе Валадон, Ана Беатрпа, Глаусе Роша, Клаудиа Морена.

●

«Ограбление почтового поезда», 9 ч.

Производство «Эрберт Ричард и Роберто Фариас», Бразилия.

Авторы сценария: Роберто Фариас, Луис Карлос Баррето, Алинор Азеведо; режиссер Роберто Фариас; оператор Амлето Дайссе; художники: Алешандре Орват, Риэрино Масензи; композитор Ремо Усан.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

Роли исполняют: Элиезер Гомес, Реинальдо Фарил, Жоржи Дориа, Атила Иорио, Луиза Марняум, Мигел Розенберг, Гранде Отело Кэле и другие.

Роли дублируют: Тион Медоньо — Л. Чубаров, Тоньо — Ю. Боголюбов, Эдгар — А. Тарасов, Грило — О. Голубицкий, Мигел — В. Файнлейб, Зулмира — Г. Фролова, инспектор — В. Балашов, Кашасса — Г. Шпигель.

●

«Под покровом ночи», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Радж Капур филмз», Индия.

Авторы сценария: Сомбху Митра, Амит Майтра, Ходжа Ахмад Аббас; режиссеры: Сомбху Митра, Амит Майтра; оператор Радху Кармакар; художник М. Р. Ачрекар; композитор Салил Чоудри; продюсер Радж Капур.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют: Радж Капур, Наргис, Прадип Кумар, Сумитра Деви, Смрити Бисвас, Сулогана Чатерджи, Пхари Саньял, Дайси Ирани, Мотилал, Немо.

Роли дублируют: Н. Александрович, Е. Весник, А. Карапетян, Н. Зорская, В. Прохоров, Н. Граббе, О. Маркина, К. Тыртов, О. Мокшанцев.

●

«Учитель из Виджевано» (по одноименному роману Лючио Мастронарди), 10 ч.

Производство «Дино Де Лаурентис чинематографика», Италия.

Авторы сценария: Адже, Фурио Скарпелли, Элио Петри; режиссер Элио Петри; оператор Отелло Мартелли; художник Гастоне Карсетти; композитор Нино Рота; продюсер Дино Де Лаурентис.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Главные роли исполняют и дублируют: Антонио Момбелли — Альберто Сорди (дублирует Ю. Яковлев), Ада — Клер Блюм (Н. Фатеева), директор школы — Витто Де Таранто (Е. Весник), Бугатти — Пьеро Маццарела (А. Тарасов), Нанини — Гвидо Спадеа (Е. Тетерин).

●

«Нюрибергский процесс», 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 9 ч.

Производство «Юнайтед артистс», США.

Автор сценария Эбби Манн; режиссер и продюсер Стенли Креймер; оператор Эрнест Ласло; художник Рудольф Стернад; композитор Эрнест Голд.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: судья Хейвуд — Спенсер Треси (дублирует А. Попов), Эрнст Яннинг — Берт Ланкастер (В. Рождественский), полковник Лоусон — Ричард Уидмарк (Ф. Яворский), мадам Бертхольд — Марлен Дитрих (С. Коновалова), Ганс Рольф — Максимилиан Шелл (Н. Александрович), Ирен Гофман — Джуди Гарланд (А. Кончакова), Петерсон — Монтгомери Клифт (А. Кузнецов), капитан Байерс — Уильям Шатнер (Р. Панков), сенатор Беркетт — Эд Винз (В. Балашов).

●

«Скарамуш» (по роману Рафаэля Сабатини), 11 ч., цветной.

Производство «Метро-Голдвин-Майер», США.

Авторы сценария: Рональд Милла, Джордж Фреше; режиссер Джордж Сидней; оператор Чарльз Рошер; художники: Седрик Гиббонс, Ганс Питер; композитор Виктор Янг; продюсер Кейри Вилсон.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

Роли исполняют и дублируют: Андре Моро — Стюарт Грейнджер (дублирует А. Кузнецов), Леонор — Элеонора Паркер (С. Холина), Алин де Гаврильяк — Джанет Ли (О. Красина), маркиз де Мейн — Мел Феррер (О. Голубицкий), де Шабрилен — Генри Уилкоксон (М. Глузский), королева — Нина Фош (Н. Зорская), Филип де Вальморен — Ричард Андерсон (Ф. Яворский), Гастон Бине — Роберт Кут (Ю. Саранцев), Дютреваль — Джон Денер (Г. Юдин), доктор Дюбек — Джон Лайтел (В. Нещипленко), Жорж де Вальморен — Льюис Стоун (А. Кубацкий), Фабиан — Кертис Кукси (Н. Граббе), Перигор — Ричард Хейл (С. Курилов).

●

«Новый Дон-Жуан», 9 ч., цветной.

Совместное производство: «Фильм дю Сиклон» (Франция) — «Бенито Перохо синематографикас» (Испания).

Авторы сценария: Морис Клавель, Жак Эмманюэль, Джон Берри, Хуан Антонио Бардем, Жан Мане, Жак-Лоран Бост; режиссер Джон Берри; оператор Никола Айе; композитор Анри Соге; художник Жорж Вакевич.

Фильм дублирован на киностудии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Дон-Жуан Тенорио — Эрно Криза (дублирует А. Карапетян), Сганарель, его слуга — Фернандель (Е. Весник), Серранилья, актриса — Кармен Севилья (А. Кончакова), донна Инеса — Кристин Карер (Р. Макагонова), дон Иниго — Фернандо Рей (М. Глузский), губернатор Толедо — Ролан Армантель (К. Тыртов), донна Мария — Симона Пари (Г. Фролова), донна Эльвира — Мишлин Дакс (М. Виноградова), дон Альтакерк — Робер Ломбар (Ю. Саранцев), дон Рамон — Хосе Сепульведа (Я. Беленький), палач — Жерар Бюр (О. Голубицкий).



Юрий ЯКОВЛЕВ

БАЛЛАДА О ВИНТОВКЕ

Грохочущее прибойное море. Волны разбиваются о прибрежные скалы. Но громче моря гремят разрывы и выстрелы. То и дело поднимаются высокие водяные столбы.

На берег высаживается десант моряков.

Катера прыгают на волнах. Моряки бросаются в воду и, стреляя на ходу, бегут к берегу. Кто-то падает, сраженный пулей. Кто-то поддерживает раненого товарища.

На подступах к небольшой мелкой бухточке за скалой — молодой моряк. Своим огнем он прикрывает правый фланг. Его выстрелы не подпускают фашистов. Моряк ловкий и гибкий. Он легко перепрыгивает с камня на камень. Прячется за уступами. И снова перебегает.

Вот он очутился на плоском шершавом камне посреди бухточки. Залег. Как бы слился с камнем. Один выстрел, другой. Моряк приподнялся. Теперь он стреляет с колена.

И вдруг наступила полная тишина. Поднимаются волны. Вырастают водяные столбы. И ни звука.

Моряк поник. Осел. Упал на камень. Но рука еще держит винтовку... Рука разжалась, винтовка соскользнула в воду.

Совсем близко вырастает столб воды. Вода закрывает все: и скалы, и берег, и мертвого моряка.

Это пролог.

Спокойное, умиротворенное море. Солнце только что поднялось над горизонтом, и от него идет пар. На волнах легко покачивается большая автомобильная камера. В ней, как в гнезде, примостился Алька. Видны только белобрысая голова и черные пятки. И руки, которые превратились в два весла.

На берегу среди рыбацких лодок и развешанных сетей — первые купальщики. Кто-то бегает. Кто-то делает зарядку. Кто-то загорает. Люди превратили отрезок дикого берега в пляж.

Играет утренняя музыка.

Алька бежит по песчаному берегу и катит перед собой свое резиновое судно — надутую камеру.

Он подбегает к отцу, который лежит на песке. Камера перекатывается через грудь отца. Отец поднимается.

Алька с отцом идут по берегу. Отец высокий, плечистый. Такой же белобрысый, как сын. Он в брюках, без рубашки, босой. На плече у него Алькино «судно» — надутая автомобильная камера.

Отец и сын идут по самой кромке моря. Папа — по суше, сын — по воде.

Легкая волна набегает на берег, перекатывает гальку.

Алька остановился, прислушался. Отец тоже остановился.

— Слышишь?— спросил сын.— Море грызет сухарь.

Отец пожимает плечами. Они идут дальше.

Проходят мимо загорающего парня. На груди у парня татуировка — русалка.

— Смотри, рыбина,— говорит Алька.

— Это русалка,— поправляет его отец.

— Что такое русалка?

— Как тебе объяснить... Тетя с рыбьим хвостом.

— С ластами?— соображает Алька.— Купи ласты. А?

Отец усмехается.

— Ишь ты!.. Ладно, поедем вместе в город, купим ласты.

— Поедем.

Алька вернулся к парню и еще раз посмотрел на русалку — женщину с ластами.

На плоском шершавом камне, что лежит посредине бухточки, сидит Алька. Он худой, отчетливо видны ребрышки. Лопатки торчат за спиной, как два коротких крыла. Мальчик весь коричневый от загара, только волосы белесые. Глаза у Альки черные и влажные. Они все видят, все замечают.

Заметили серебристую стайку мальков.

Заметили маленького краба, который бочком ползет по камню.

Заметили маленькую прозрачную медузу.

Алькины глаза не только замечают, но и увеличивают — маленькие существа кажутся большими: огромные рыбы, гигантский краб, медуза — целый парашют.

И тут глаза мальчика заметили странный предмет, лежащий на дне.

Алька свешивается с камня. Тянется рукой. Чуть не упал в воду, но ухватился и извлек находку. Находка падает на камень. Она большая и тяжелая. Алька начинает очищать ее от водорослей и ила. Это, оказывается, винтовка.

Мальчик засмеялся от счастья.

Он сел поудобнее и принялся рассматривать находку. Винтовка вся проржавела. Ствол, затвор, прицельная мушка стали бурыми и шершавыми. А к деревянному прикладу прилипли ракушки.

Алька встал. Поставил рядом с собой винтовку. Померился с ней ростом. Винтовка оказалась выше. Алька поднял ее и пошел на берег.

Он шел по берегу с винтовкой. Перекладывал ее с одного плеча на другое. И вдруг схватил винтовку в две руки наперевес и побежал. И закричал:

— Ура! В атаку! Вперед!

Он бежал, держа винтовку наперевес, и кричал до тех пор, пока не споткнулся и не упал. Винтовка выпала из рук.

Алька неторопливо поднялся. Поднял винтовку. Отряхнул с нее песок.

Рядом под большим парусиновым зонтом работал художник. Он оторвался от холста и, держа в руках кисти, наблюдал за Алькой. Когда Алька встал на ноги, художник кивнул на винтовку и сказал:

— Дай.

Алька замотал головой и прижал к себе находку.

— Я тебе верну.

Алька неохотно протянул художнику оружие.

Художник внимательно стал рассматривать винтовку. Алька спросил:

— Заряжена?

— Курок взведен,— ответил художник.

— Курок взведен,— тихо повторил Алька.

Художник протянул ему винтовку.

Теперь Алька держит винтовку с опаской. И вместе с тем ему хочется разок стрельнуть.

Над его головой плавно парила чайка. Алька с трудом вскинул винтовку и стал целиться. Прицельная мушка скользнула по белому крылу. Мальчик сморщил нос, зажмурился, отвернулся от винтовки и потянул спусковой крючок.

Винтовка не выстрелила.

— Не заряжена,— сам себе сказал Алька.

Он уселся на песок и стал чистить винтовку. Песком оттирал ржавчину, а море плескалось у его ног.

Алькин дом стоит в рыбацком поселке. Он такой же белый, как и все остальные, ничем не отличается от них. Только возле Алькиного дома застыл огромный папин самосвал. Папа моет его из шланга. Самосвал стоит послушно и весь сияет от удовольствия, а под ним целая лужа.

Алька проскальзывает мимо папы.

Алька на цыпочках вошел в дом. Но в сенях задел винтовкой за ведро, и оно с грохотом упало. Алька затаился. Из дома послышался мамин голос:

— Это ты?

— Я,— отозвался Алька.

— Где тебя носит?

— На море.

Алька прошмыгнул в комнату. Огляделся и вдруг решительно полез с винтовкой под кровать.

Алька вылез из окна дома. Оглянулся. Потом достал из кармана яблоко и стал его грызть.

И вдруг из окна прямо к его ногам упала винтовка. И зазвучал мамин голос:

— Где это ты откопал?

— Я ее не откапывал. В море нашел.

Мамин голос становится грознее:

— Этого еще не хватало! Всякую дрянь в дом тащишь! А если она выстрелит?

— Она не выстрелит. Я пробовал.

— А тебе надо, чтобы она стреляла? Убить себя захотел?

— Нет, не захотел.

— Сейчас же отнеси туда, откуда взял! И домой с ней не возвращайся!..

Некоторое время Алька стоял на месте и смотрел на винтовку, лежащую в пыли. Потом нагнулся, медленно поднял ее.

В это время с грохотом заработал мотор самосвала. Папа включил его и пробует на разных оборотах — на разных тонах.

Алька быстро спрятал винтовку за спину. Но разве ее всю укроешь, если она выше ростом? Ствол торчит из-за головы.

Отец крикнул Альке:

— Собирайся, поедем за ластами.

— Я не поеду,— говорит Алька.— Некогда.

— Ладно!

Отец машет рукой из кабины. Машина трогается. Алька смотрит вслед. А винтовка торчит из-за его головы.

По нескончаемому песчаному берегу идет Алька. В руке у него винтовка. Она волочится, оставляя на песке длинную борозду. Бороздка наполняется водой. И Алькины следы тоже наполняются водой.

Потом он очутился на плоском шершавом камне, который торчит из воды посередине небольшой бухточки, окруженной скалами.

Он прощается с винтовкой. Скользнул неторопливым взглядом по стволу, по затвору, по прикладу. Присел на корточки и опустил руку с винтовкой в воду. И сразу винтовка заколыхалась, стала расплывчатой, волнообразной.

Алькина фигурка видна вдалеке на песчаном берегу. Он уходит обратно. На песке видны следы его ног. Они наполняются водой. А бороздки — следа винтовки — нет.

Но это не потому, что мальчик бросил оружие.

Вот он шагает по кромке моря. А винтовка у него на плече. Она оттягивала плечо. И он все время перекладывал ее с одного плеча на другое.

Потом бросил винтовку на песок и сел рядом.

Он встал на колени и начал медленно рыть в песке яму. Он рыл песок ладонями. Когда попадались камни — отбрасывал их в сторону. Рядом с ямой лежала винтовка. Алька рыл яму для нее, и яма получилась длинной и узкой.

Наконец яма готова. Алька кладет в нее винтовку и начинает зарывать. Он спешит поскорее зарыть винтовку, пока не раздумал. Спешит и тяжело дышит.

Винтовка зарыта. Мальчик медленно распрямился. Локти и коленки в морском песке.

Алька уходит. Он идет и все время оглядывается. Потом припускается бежать.

Теперь можно искупаться. Мальчик разделся. Разбежался, очутился в море и вдруг вскрикнул. Он поранил ногу. Прихрамывая, дошел до берега и сел на песок. Стал рассматривать ранку.

Встал. Попробовал сделать несколько шагов, припадая на раненую ногу. На песке следы крови.

Он скачет на одной ноге. Падает. Поднимается и скачет дальше. Он скачет обратно. И наконец падает на бугорок, под которым лежит зарытая в песке винтовка.

Алька начинает разгребать песок. Он роет без остановки и облегченно вздыхает, когда наконец показывается ствол.

Алька идет, опираясь на винтовку. Он идет медленно: надо переставить тяжелую винтовку, опереться о нее, сделать шаг. Нос, лоб, руки — все в мокром песке. Он опирается на старое оружие двумя руками. Как бы он пошел, если бы не было винтовки?

На мокром песке следы — два от ступней, один от приклада. Следы наполняются водой.

Фельдшерский пункт. Туда, хромая, добрел мальчик. Он остановился на пороге и заглянул внутрь. Фельдшер, грузный, загорелый мужчина в белом халате, с закатанными до локтя рукавами, сидел за столом и читал газету.

Алька стоял за его спиной и сопел.

Фельдшер повернулся и увидел мальчика с винтовкой.

— Что у тебя?— спросил фельдшер.

— Пятка,— откликнулся мальчик.

Про винтовку фельдшер ничего не спросил, как будто к нему каждый день приходят мальчишки с винтовками.

Фельдшер жестом указал на стул: садись. Алька поставил винтовку в уголок и на одной ноге допрыгал до табуретки. Он сел, протянул фельдшеру ногу. Фельдшер поднял на лоб очки и стал рассматривать пятку.

— Ишь какая у тебя подошва,— сказал фельдшер,— тебе надо в сапожную мастерскую, а не в медпункт.

— Зачем в сапожную?

— Сиди смирно, а то ногу отрежу,— грозно сказал фельдшер.

Алька затих. Фельдшер стал обрабатывать ранку.

Альке больно. Слезы наворачиваются на глаза, он уже собирался зареветь. И тут взгляд его падает на винтовку. Он смотрит на винтовку и изо всех сил крепится.

Фельдшер смотрит на Альку, на винтовку. Он говорит:

— Молодцом! Сейчас приклею пластырь. И топай!

Операция закончена. Алька встает. Делает шаг, другой. Оказывается, можно шагать и без винтовки.

— Спасибо,— говорит он фельдшеру.

— Будь здоров.

Алька спускается с крыльца. И вдруг его окликает фельдшер.

— Что же ты, раненый солдат!

Алька оглядывается, фельдшер стоит в дверях и держит в руках винтовку. Рядом с большим фельдшером винтовка кажется маленькой.

— Разве можно бросать оружие?

Альке становится стыдно. Это он от боли забыл про оружие. Он морщит нос и ковыляет обратно.

— Стрелять умеешь?— спрашивает фельдшер.

— Она не стреляет,— говорит Алька.

Тогда фельдшер стал рассматривать винтовку. Он подбрасывал ее, хлопал по прикладу. В его руках винтовка стала легкой и подвижной. Потом фельдшер поднял очки на лоб. Он осматривал винтовку очень внимательно, со знанием дела. Как только что осматривал Алькину пятку.

Фельдшер осматривал винтовку, а Алька внимательно следил за ним. И вдруг фельдшер поднес приклад к самым глазам.

— Подойди сюда,— сказал он Альке.

Алька подошел.

— Смотри.

Алька посмотрел и ничего не увидел. Тогда фельдшер взял Алькину руку и провел его пальцами по прикладу.

— Чувствуешь?

Алька мотнул головой.

— Зарубки.

— Правильно,— сказал фельдшер.— Считать умеешь?

— До десяти,— признался Алька.

— Считай.

Алька стал считать:

— Один... Два... Три... Четыре...

Дальше он считал про себя, шевеля губами.

— Восемь,— сказал он и облегченно вздохнул.— Все.

— Значит восемь убитых фашистов,— сказал фельдшер.

— Откуда вы знаете?— полюбопытствовал Алька.

— Знаю.

— Это ваша?..

Фельдшер мотнул головой и сказал:

— Моего друга.

— Он убил восемь фашистов? Да?

Фельдшер мотнул головой.

— А патрон в ней есть?

Фельдшер еще раз осмотрел винтовку и сказал:

— Есть. Курок взведен.

— А почему не стреляет?

— Заржавела... Держи.

Алька взял из рук фельдшера винтовку и пошел дальше.

А фельдшер посмотрел ему вслед и вернулся на свой пост.

Алька идет по поселку. Днем в поселке малолюдно. Днем все работают и ни у кого нет времени разгуливать по улицам.

Улицы пыльные. Жаркие. Проехала машина. От облака сухой пыли ничего не видно: ни улицы, ни Альки.

Пыль рассеивается. И снова возникает мальчик с винтовкой. Он стоит перед мороженщицей и облизывается.

— Почем?— спрашивает он.

— Пятак,— говорит мороженщица.

— Пятак,— повторяет Алька упавшим голосом.

Он нехотя уходит, прихрамывая, опираясь на старую винтовку.

Напротив маленькая палатка, где принимают утильсырье. Перед палаткой очередь. Стоит мальчишка с поломанным трехколесным велосипедом. Стоит старуха,

у которой в руках кастрюля без дна. В эту кастрюлю видно солнце.

Алька встает в очередь.

И вот перед ним приемщик утильсырья. Он одет в гимнастерку. Подпоясан широким командирским ремнем. На голове у него фуражка с большим козырьком.

— Вот,— говорит Алька и с трудом поднимает винтовку.

Приемщик наметанным глазом смотрит на винтовку. Он говорит:

— Перекуем мечи на орала.

— Какие орала?— спрашивает Алька.

— Какие надо,— отвечает приемщик и берет из рук Альки винтовку.— Бросовая вещь,— кисло говорит приемщик.

Он никак не может решить для себя, брать или не брать.

— Она заряжена. Там один патрон есть,— предупреждает Алька.

Приемщик с опаской отбрасывает винтовку на кучу ржавого старья. Алька поморщился, как от боли. Раздается лязг.

Алька говорит:

— Из нее восемь фашистов убили.

— Держи пятак!— приемщик кидает на прилавок монету.

Алька сгребает монету и, прихрамывая, идет к мороженщице.

Он стоит перед белым ящиком и облизывается. Разжимает кулак, смотрит на монету.

— Тебе за пятак?— спрашивает мороженщица.

Алька переминается с ноги на ногу. Он говорит мороженщице:

— Из нее восемь фашистов убили.

Поворачивается и плетется на другую сторону.

Снова проезжает машина. Снова поднимает огромное облако пыли.

Когда пыль развеивается, мы видим Альку. Он идет по дороге, а в руках у него винтовка.

Потом он останавливается, кладет винтовку на землю, садится на корточки и начинает считать зарубки.

— Один, два, три... восемь!

Встает. Оглядывается на продавщицу мороженого. И уходит.

На берегу моря на утесе серый обелиск. Возле него хлопотали ребята. Они заканчивали сооружение этого скромного памятника войне. Вокруг валялись доски, кирпичи. Ведра с раствором.

Перед основанием памятника на корточках сидел высокий жилистый человек в старой тельняшке. Он орудовал мастерком. Выравнивал основание памятника. Шумело море. Пекло солнце. К памятнику подошел Алька. Он хромал, и вид у него был усталый и печальный. Алька подошел и остановился у памятника. Некоторое время на него никто не обращал внимания.

Потом человек распрямился и заметил Альку.

Человек посмотрел на Альку и перевел взгляд на старое оружие.

— Где ты взял... это?— спросил человек в тельняшке у мальчика.

— На дне нашел... В бухточке... Под большим камнем.

— Николай Иванович,— воскликнул один из ребят,— так это же наш десант!

Николай Иванович протянул руку. Алька дал ему винтовку.

— Курок взведен,— предупредил Алька.— Она восемь фашистов убила.

— Откуда ты знаешь?— поинтересовался рыжий мальчик.

— Считать умеешь?— спросил Алька.

Теперь Николай Иванович и все ребята рассматривали зарубки на прикладе.

— Это наш десант,— задумчиво сказал Николай Иванович.— Что ты будешь с ней делать?

Николай Иванович вернул Альке винтовку.

— Не знаю... я полдня с ней хожу.

Алька стоял перед памятником и держал винтовку в обеих руках.

— Здесь похоронены десантники,— сказал один мальчишка Альке.

— И хозяин винтовки?— спросил Алька.

— И хозяин винтовки,— подтвердил Николай Иванович.— Все здесь. Им и памятник поставлен.

Алька подошел вплотную к памятнику и неожиданно положил винтовку на плиту у основания. Винтовка слегка погрузилась в незастывший цемент.

— Что ты делаешь!— крикнул рыжий мальчишка.— Еще не застыло.

Он рванулся к винтовке. Но Николай Иванович удержал его.

— Подожди!

Старый матрос наклонился к винтовке и сильнее вдавил ее в незастывший бетон.

— Пусть хранится здесь,— сказал он.

— Пусть,— сказал Алька.

Гремит море. На берег накатываются сильные упругие волны.

Над волнами высится обелиск. Рядом стоит Алька. У его ног — ставшая частью памятника старая винтовка.

На обелиске слова:

«Вечная слава героическому десанту».

Гремит море.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А 14029. Подписано к печати 24/XI 1965 года. Формат бумаги 82×108 1/16

Печатных листов 11 (условных листов 17,93). Тираж 29 500 экз. Заказ 651

Московская типография № 2 Главполиграфпрома

Государственного комитета Совета Министров СССР по печати

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» за 1965 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

РЕДАКЦИОННЫЕ СТАТЬИ. ПУБЛИЦИСТИКА. НА КИНОСТУДИЯХ СТРАНЫ

К Первому съезду советских кинематографистов

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО. КРИТИКА. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ. ЮБИЛЕИ

ВОСПОМИНАНИЯ

ЭКРАН И ЖИЗНЬ

КОГДА ФИЛЬМ ПРОШЕЛ ПО ЭКРАНАМ

НАЧАЛО

БИБЛИОГРАФИЯ

РЕЦЕНЗИИ НА НОВЫЕ ФИЛЬМЫ 2

СЦЕНАРИИ

СРЕДИ АКТЕРОВ

НА РЕПЕТИЦИЯХ И СЪЕМКАХ

ИСКУССТВО ОПЕРАТОРА

ВОПРОСЫ КИНОПРОКАТА

ТВОРЧЕСТВО И ПРОИЗВОДСТВО

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

ЗА РУБЕЖОМ

ВСЕСОЮЗНЫЙ СИМПОЗИУМ КИНОВЕДОВ

В преддверии Первого учредительного съезда Союза работников кинематографии СССР в подмосковном Доме творчества кинематографистов «Болшево» был проведен Всесоюзный симпозиум киноведов на тему «Основные проблемы киноведения в свете сегодняшних задач советского кино».

В работе симпозиума приняло участие более шестидесяти ведущих киноведов Москвы, Ленинграда и союзных республик. Такое широкое и представительное совещание собиралось впервые. Симпозиум работал в течение двенадцати дней.

Открывая симпозиум, председатель секции теории и критики Оргкомитета СРК СССР А. Новогрудский сказал: «Наша встреча поможет установить общую картину состояния киноведения, поможет уяснить задачи, которые стоят перед ним сегодня».

С краткими речами выступили председатель Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР Л. Кулиджанов и первый заместитель председателя Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии В. Баскаков.

Первые заседания симпозиума были посвящены сообщениям научно-исследовательских учреждений. О киноведческих исследованиях, проводимых в Институте истории искусств министерства культуры СССР, рассказал доктор искусствоведения С. Гинзбург, о научной работе, которая ведется во Всесоюзном государственном институте кинематографии, — проректор института В. Ждан.

Госфильмофонд СССР располагает самой большой коллекцией фильмов в мире. О научной работе, развернутой на базе этого собрания, говорил заместитель директора Госфильмофонда СССР О. Якубович. Он сообщил, что в Москве открывается специальный кинотеатр Госфильмофонда. При нем будет организована научно-справочная база.

О работе сектора кино Ленинградского института театра, музыки и кино рассказала Я. Маркулан; научный сотрудник Института искусствознания Украинской ССР А. Жукова основное внимание уделила вопросам координации работ киноведов. Об этом же говорили киновед из Казахстана К. Сиранов, представительница Латвии М. Аугсткалн, белорусский киновед А. Красинский и другие. Многие выступающие подчеркивали насущную необходимость создания научного киноцентра при Союзе работников кинематографии СССР, приближения киноведения к творческой практике советского кино.

Вторую, большую часть симпозиума, составила дискуссия по насущным проблемам теории и истории кино. Разговор начали философы и эстетики. Н. Парсаданов и Е. Вейцман в своих выступлениях говорили о современном состоянии марксистско-ленинской эстетики и киноведения, полемизировали с буржуазными философско-эстетическими концепциями. О важности разработки в советском киноведении философско-эстетических проблем напомнили режиссер С. Юткевич, киноведы В. Матусевич, К. Церетели, М. Сависко и другие.

Заместитель директора института истории искусств Ю. Калашников сообщил о готовящемся к изданию коллективном труде по истории кино народов СССР. Выступление киноведа Н. Зоркой было посвящено современному состоянию советского кино и задачам киноведения. Своими мыслями о дифференциации киноведческих наук поделился профессор Н. Лебедев. О некоторых новых тенденциях в теории киноискусства говорил профессор И. Вайсфельд. О современном состоянии зарубежного кино рассказал В. Баскаков. По всем этим выступлениям развернулась широкая дискуссия. В ходе ее выступили тт. Н. Абрамов, Х. Абул-Касымова, Е. Добин, И. Долинский, К. Парамонова, М. Зак, М. Блейман, А. Новогрудский и другие.

Один из дней работы симпозиума был посвящен обсуждению деятельности кинoредакции издательства «Искусство». Высказывались пожелания о преобразовании кинoредакции в специализированное киноиздательство. Участники симпозиума заслушали отчет методического совета и методкабинета по изучению зрителя. Выступавшие говорили о необходимости более глубокого изучения кинозрителя и о большем внимании к социологическим исследованиям.

В ходе работы симпозиума обсуждались также и вопросы пропаганды киноискусства. С сообщениями по этому вопросу выступили директор Бюро пропаганды А. Медведев и представитель общества «Знание» Б. Каплан.

На симпозиуме с речью выступил и. о. заместителя заведующего отделом культуры ЦК КПСС Г. Куницын.

Специальная комиссия, созданная из участников симпозиума, подготовила ряд предложений, направленных на улучшение организации научно-исследовательской работы и координации деятельности различных киноведческих учреждений в стране.

По общему признанию серьезная работа, проделанная участниками симпозиума, поможет дальнейшему развитию науки о кино.

ИСКУССТВО КИНО
12
1965

ISKUSSTVO KINO
CINEMA ART

IN THIS ISSUE

L i n e s s t i l l a r d e n t . . . (page 38).

Fragments from diaries of the eminent Soviet director Dziga Vertov, one of the true pioneers in the field of documentary cinema.

In the article — «Dziga Vertov anb the «Pravda» Newspaper» A. Fevralsky reminds of help and support that this director got from the newspaper «Pravda».

Sergei Drobashenko gives in his article «The Theoretical Heritage of Dziga Vertov» an outline of the complicated life and the search of Dziga Vertov.

ISAAK TELMANN. **Gulya Korolyova — Filmactress and Fighter** (page 84).

The story of the heroic life anb death of the young filmactress Gulya Korolyova who died in the Stalingrad battle.

LIDIYA SUKHAREVSKAYA. **May I Pronounce a Monologue?** (page 94).

An eminent Soviet film actress of the older generation reflects of the problems of her craft.

MIKHAIL ZVANTSEV. **Artist of the Small Screen** (page 97).

The article discusses the artist's work on TV.

GRIGORY CHAKHIRYAN. **Historyof National Cinema** (page 101).

In discussing the book «Essay on History of Soviet Cinema» the author rises some fundamental problems in the history of national cinema.

ALEXEY KAPLER. **Through Years.** (page 112).

The author — a well-known screenwriter—tells about himself and his creative activities in art.

ALEXANDER NOVOGRUDSKY. **Stars and Meteorites** (page 132).

Review of films presented at the Venice Festival in 1965.

JERZY PLAZEVSKY. **What Does It Mean Today: Innovation Film?** (page 142).

Eminent Polish film theorist examines some new trends in the world cinema of the last few years.

IRINA RUBANOVA. **«Marriage Licence» (Bulgaria)** (page 145).

BORIS GALANOV. **«Casanova 70» (Italy)** (page 148).

GEORGI KAPRALOV. **«Moment of Truth» (Italy)** (page 149).

YEVGENI SIDOROV. **«4×4» (Denmark, Norway, Sweden, Finland)** (page 151).

MIKHAIL BLEIMAN. **«The Great Race» (USA)** (page 154).

DMITRI URNOV... **About Green Fields** (page 157).

On the occasion of the 20th anniversary of the film «Henry V», made by Sir Lawrence Olivier, a well-known Soviet Shakespeare scholar presents a thorough analysis of this work.

YURI YAKOVLEV. **Ballad of a Rifle** (page 169).

Script of a new short feature film.

Первый учредительный съезд Союза кинематографистов СССР

МОСКВА. КРЕМЛЬ. 23—26 ноября 1965 г.

ПЕРВОМУ СЪЕЗДУ
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Дорогие товарищи!

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза сердечно приветствует делегатов Первого съезда кинематографистов СССР и в вашем лице всех деятелей многонационального советского киноискусства, играющего огромную роль в духовной жизни нашего народа, и желает съезду больших успехов в работе.

Коммунистическая партия и ее основатель В. И. Ленин уже в первые годы Советской власти придавали кинематографии большое государственное значение как могущественному средству просвещения, воспитания трудящихся и формирования их коммунистического мировоззрения. Советское киноискусство — искусство социалистического реализма, новаторское по содержанию и по форме — прошло славный исторический путь, выработало замечательные традиции и завоевало всенародную любовь и мировое признание.

Современный этап развития нашего киноискусства ознаменован новыми успехами в отображении на экране жизни советского общества, кинопроизведениями, многообразными по темам, жанрам и художественному мастерству. Деятели советского кино, творчески используя богатейший художественный опыт советской кинематографической школы, активно участвуют в строительстве многонациональной социалистической культуры.

Первый съезд советских кинематографистов собрался в знаменательное время, когда наша партия и народ готовятся к XXIII съезду КПСС. Активно участвуют в этом деятели советской культуры.

На работников советского искусства, в том числе кинематографистов, историей возложена великая ответственность. Поднимая большие и острые проблемы современности, наши художники должны ясно видеть перспективы развития общества и своим вдохновенным творчеством деятельно участвовать в великой борьбе за коммунизм.

Они призваны правдиво и ярко рассказывать о могучей созидательной силе социализма, о великих революционных преобразованиях, происходящих в мире.

Прямой долг работников кино — своими произведениями содействовать постоянному росту политической и производственной активности трудящихся, утверждать величие и красоту трудового героизма советских людей, многогранно и ярко отображать образ советского человека, борца и строителя новой жизни, вести неустанную борьбу против всего того, что мешает нашему движению вперед.

Проникнутое ленинской партийностью и народностью, наше киноискусство призвано воспитывать стойких и убежденных борцов—строителей коммунизма, людей высокой культуры и нравственности.

Мастера советского киноискусства обращаются к многомиллионным аудиториям. Поэтому от работников кино требуются особая идейная четкость, ясность творческой мысли, большая взыскательность к своему труду. Следует постоянно заботиться об идейно-художественном уровне и доходчивости произведений до широких народных масс.

Особое значение приобретают фильмы, обращенные к детской и юношеской аудитории, воспитывающие нашу смену на примерах беспредельной преданности партии, Родине, коммунизму.

Партия надеется, что мастера кино создадут новые произведения на героико-патриотическую тему, фильмы, способствующие укреплению дружбы народов и пролетарского интернационализма, единению и солидарности трудящихся всех стран в борьбе за мир, демократию, национальную независимость и социализм.

Советские кинематографисты, решая наиболее важные и актуальные проблемы, всматриваясь в явления жизни и активно участвуя в ней, должны осмысливать их с позиций марксизма-ленинизма. Это необходимое условие, сопутствующее творческим победам талантливых мастеров социалистического киноискусства. Только художники, твердо стоящие на классово-пролетарских позициях и верные идеалам трудового человечества, могут выразить красоту и величайший смысл нашего революционного гуманизма.

Центральный Комитет КПСС отмечает, что при всех неоспоримых достижениях советского киноискусства его возможности используются недостаточно. До сих пор еще появляются фильмы посредственные в идейном и художественном отношении, не отвечающие высоким требованиям советских зрителей и нашим задачам по воспитанию и формированию нового человека — строителя коммунизма.

Партия будет и впредь проявлять заботу о всестороннем развитии кинематографии и расцвете художественных талантов, об идейно-политическом воспитании и творческом росте деятелей искусства.

Центральный Комитет КПСС уверен, что Первый съезд кинематографистов СССР явится значительной вехой в жизни всех киноработников страны, в развитии советского киноискусства, перед которым стоят сложные идейно-творческие проблемы и ответственные задачи. Объединяя усилия сценаристов, режиссеров, актеров, операторов, художников, композиторов, кинокритиков, всех работников нашей кинематографии, вовлекая их в дружную коллективную работу, Союз кинематографистов совместно с государственными органами кинематографии может и должен добиться таких творческих достижений, которые ознаменуют собой более высокий этап в развитии советского киноискусства.

Центральный Комитет КПСС горячо желает больших творческих успехов всем работникам советского кино. Пусть и впредь развивается и процветает любимое народом советское киноискусство!

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ
СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Вступительное слово заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Л. В. КУЛЕШОВА

Дорогие товарищи! Уважаемые гости!

Меня, человека, проработавшего в киноискусстве 49 лет и одиннадцать месяцев, удостоили чести открыть Первый учредительный съезд работников кинематографии Советского Союза.

Я испытываю в эти минуты сильнейшее волнение, понятное каждому из вас.

Я знаю еще дореволюционную кинематографию, потом вместе с товарищами моими боролся в годы гражданской войны при тяжких лишениях за революционное искусство, за новый язык кинематографа.

Мы голодали, мерзли, работали на фронтах и в тылу подчас без самого необходимого, в полуразрушенных и совсем разрушенных ателье, в первой во всем мире киношколе — и мечтали!

И вот сегодня, 23 ноября 1965 года, в Большом Кремлевском дворце совершается чудо: я открываю съезд, представляющий тысячи художников советской многонациональной кинематографии, которая оказалась школой экранного искусства для многих кинематографистов мира. Ею созданы лучшие фильмы на земле — «Броненосец «Потемкин», «Чапаев».

Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, братья Васильевы, Дзига Вертов — их нет среди нас; мы называем их имена первыми в наш праздничный день: они первые подняли сияющий факел советского революционного киноискусства так высоко, что он стал виден всему миру.

Талантливейшие советские кинематографисты отдали свои жизни, свои могучие дарования, бессонный труд служению революционному народу, делу Ленина. Их творчество прославляло и прославляет дело Коммунистической партии Советского Союза.

В годы Великой Отечественной войны советские кинематографисты снимали там, где сражались советские солдаты, да они и сами были солдатами-героями — многие из них сложили головы на поле брани.

Почтим же славную память павших товарищей — тех, что погибли в боях; тех, что отдали жизни на своем посту, где бы они ни были; всех тех, кто просто не жалел себя в труде.

Революционная Родина дала нам великое счастье — помогать искусством своим переустраивать жизнь на земле. Мы знаем самую большую радость, какая только доступна художнику,— видеть, как твое искусство активно участвует в одухотворенном труде народа, строящего коммунизм.

На открывающемся съезде присутствуют сотни наших зрителей. Мы знаем, с какой любовью они относятся к искусству экрана. Но это требовательная любовь. И помня о нашем друге — зрителе, мы должны на своем съезде коллективно подумать о том, как добиться того, чтобы хороших фильмов становилось все больше, плохих все меньше.

Да ведь для того и нужен нам творческий союз, утверждаемый сегодня, чтобы помогать всему талантливому и ставить преграды перед посредственностью, бессмыслием, фальшью. Таков товарищеский долг каждого из нас — помогать всеми средствами истинным художникам экрана и без малейших колебаний избавляться от бездушного ремесленничества, от пустого оригинальничанья, от унылой серости и скуки.

Пусть рождающийся творческий союз станет общим нашим взыскательным и сердечным другом!

И прежде всего самая душевная забота наша — о молодежи, о новых поколениях кинематографистов, вступающих в киноискусство. Может быть, именно для них, для молодых товарищей наших, и должен прежде всего существовать создаваемый союз — как хранитель революционных традиций советской кинематографии. Как звено, связующее поколения. Пусть дух открытий не покинет нас!

Я вижу здесь в зале гостей из разных стран. Мы сердечно рады вам, дорогие товарищи и уважаемые коллеги!

Нас всех сближает забота о сохранении мира на земле. Война — общий наш враг, одинаково беспощадный ко всем. Пусть же искусство экрана защищает мир во имя человека, во имя высоких идеалов гуманизма.

Весной соберется XXIII съезд Коммунистической партии Советского Союза. Он ускорит движение страны к коммунизму, откроет новые фронты работ. Кипучая жизнь страны — вот самый большой источник вдохновения советского художника. Давайте и мы проведем наш съезд в атмосфере творческого труда — деловито, требовательно к самим себе. Ведь дни большого труда для нас — самые праздничные, так уж устроен художник.

Итак, друзья, к делу!

Первый учредительный съезд Союза кинематографистов объявляю открытым!

КОММУНИСТИЧЕСКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО И ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Доклад председателя Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР

Л. А. КУЛИДЖАНОВА

Дорогие товарищи!

ВСЕ МЫ с большим волнением ждали этого дня. Впервые за всю историю нашего киноискусства происходит столь представительное и ответственное собрание его работников — Первый учредительный съезд нашего творческого союза. Мы собрались в этом здании, в Большом Кремлевском дворце, и уже сам этот факт подчеркивает значительность нашего собрания. Я вижу здесь седых ветеранов нашего искусства, при участии которых оно делало свои самые первые шаги, создало свою классику и сейчас набирает новую высоту. Я вижу здесь людей среднего поколения, детство и юность которых прошли под обаянием Чапаева и Максима, и, наконец, людей совсем молодых, но уже заявивших о себе самостоятельными работами. Ученики и учителя — все мы собрались здесь, чтобы еще раз с новой силой почувствовать себя единой семьей, единым отрядом советских художников, на плечи которых легли задачи невиданные и ответственность чрезвычайная.

Еще в те времена, когда наша кинематография делала свои первые робкие шаги, Владимир Ильич Ленин разглядел в тогдашнем полуаттракционе его истинные возможности, его великое будущее. И вот сегодня мы видим, как сбылось это предсказание.

За один прошлый год кинофильмы в нашей стране просмотрели 4 миллиарда 112 миллионов зрителей. Трудно представить себе человека, даже самого юного, который не смотрел бы наших картин. Нам дано в руки идеологическое оружие огромной мощности. Мы пользуемся им в такой момент истории, когда битва за умы и сердца людей достигла невиданной остроты, когда стоит вопрос о будущем человечества.

Наше искусство развивалось и развивается под руководством Коммунистической партии, в интересах осуществления самых светлых и благородных идеалов советского общества, впервые строящего коммунизм. Нет большего счастья для интеллигента, для художника, чем работать во имя этих идеалов. Мы говорим миру, что человек рожден для счастья, что не низменные инстинкты, а стремление к добру, справедливости, творческому труду должно торжествовать в человеке и человеческом обществе. Мы говорим миру, что человек не имеет права замыкаться в скорлупу личных интересов и забот, но должен сознавать свою ответственность за все, что происходит вокруг. На нашем знамени написано: Мир, Труд, Свобода, Равенство, Братство, Счастье всех народов. Вот ради чего мы живем, работаем, спорим, мучимся, когда что-то не получается, и снова идем вперед — вместе с партией, вместе с народом.

Мы пришли к нашему съезду не с пустыми руками. С полным основанием говорим мы сегодня об успехах нашего киноискусства, о его международном авторитете, о целом ряде замечательных фильмов, которыми мы заслуженно гордимся. Только за последние полтора-два года выдвинулись и заявили о себе десятки молодых художников, на которых теперь может всерьез рассчитывать наш кинематограф. Такого урожая дебютов у нас еще не было! Это ли не свидетельство молодости, неиссякаемых сил нашего искусства!

Мы с вами работаем сейчас в обстановке взаимного доверия, демократизма, растущей творческой активности масс, в обстановке, когда восстановлены и торжествуют ленинские принципы общественной жизни. Сегодня каждый советский художник знает, что от него требуется лишь честное, искреннее и ответственное служение народу, что он может спокойно и плодотворно работать, не опасаясь несправедливых обвинений и обид. С величайшей бережностью, чуткостью относятся партия и государство к каждому из нас, к нашей работе, к нашим желаниям и стремлениям. Сама критика, которой в свое время так боялись многие из нас, приняла совершенно иной характер — конструктивный и доброжелательный. Навсегда ушло в прошлое время проработок и подозрений. Партия решительно осудила тенденции волюнтаризма, навязывания субъективных оценок и личных вкусов. Решения Пленумов Центрального Комитета, состоявшихся за последнее время, имеют огромное значение для всей экономической и общественной жизни страны. Решения эти с огромным удовлетворением восприняты всем народом, в том числе и всей нашей творческой интеллигенцией. В состоянии духовного подъема, в хорошем рабочем настроении приходим мы сегодня в наши съемочные павильоны, пришли и сейчас в этот зал, на свой первый съезд.

На этом съезде мы учредим Союз кинематографистов СССР — боевое товарищество художников

кино, связанных не только цеховыми узами, но и единством целей, верностью идеалам партии и делу партии. И нам нужно трезво, ответственно и активно способствовать дальнейшему развитию и расцвету многонационального советского киноискусства.

Ясно, что обсуждение на съезде практических задач кинематографии невозможно без анализа основных проблем современного советского киноискусства как наследника замечательных художественных традиций, правдивого изображения народной жизни, наполненной героической борьбой за идеалы коммунизма.

Нам выпало счастье быть современниками, свидетелями и участниками величайших перемен в истории человечества. На наших глазах в течение жизни одного поколения сотни миллионов людей освобождаются от социального и колониального рабства. Мы первыми увидели реальные очертания того будущего, за которое боролись люди труда на протяжении многих веков. Мы живем в стране победившего социализма. И если говорить уже конкретно о нас, людях искусства, мы первые в истории можем творить прекрасное для широчайших народных масс, осознавших себя хозяевами жизни.

В новых исторических условиях, в стране победившей социалистической революции закономерно родилась и утвердилась знаменитая ленинская формула: «Искусство принадлежит народу».

Формула эта многозначна по смыслу. Без расшифровки этой ее многозначности нельзя всесторонне понять суждения Ленина о кино как важнейшем из искусств.

Народное искусство существовало и раньше, но народу оно фактически не принадлежало. Пушкинские стихи во славу вольности и мужицкая дума о воле и земле существовали отдельно. Пушкин прислушивался к мужицким думам, но мужик Пушкина не читал. Революция научила крестьянина и пролетария читать Пушкина. Революция открыла людям труда музеи и театры. Революция дала искусству массовую народную аудиторию.

Однако это лишь одно из значений формулы «искусство принадлежит народу». Другое, не менее важное, состоит в том, что революция создала новые условия и новые возможности взаимовлияния, взаимодействия профессионального искусства и его народной аудитории.

В формуле «искусство принадлежит народу» есть свой буквальный и фигуральный смысл. Дело не только в том, что рабочий человек может теперь пойти в Эрмитаж и, купив за 20 копеек билет, посмотреть новый фильм. Дело не только в практической доступности искусства тем, для кого раньше существовали только рыночные балаганы. Дело еще и в том, что революция освободила художника от необходимости продавать свое искусство угнетателям народа, неизбежно и постоянно испытывая на себе влияние их требований и вкусов. Защитником и заказчиком художников стало социалистическое государство, выражающее интересы, волю и чаяния трудового народа.

Искусство, говорил Ленин, должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс.

Революция сблизила художника с народом, открыв новые источники и новые возможности оплодотворения искусства социальным опытом трудового народа. Революция начала процесс таких внутренних перемен в духовном и нравственном облике трудящихся, каких история не знала; и перемены эти все сильнее влияют на искусство.

Постоянное развитие разума народа и культуры чувств, постоянное обогащение его социального и духовного опыта в условиях строительства коммунизма придает новое качество общению художника с людьми труда, связям художника с народной жизнью. Открываются новые возможности развития истинно народного искусства, которое объединяет чувство, мысль и волю трудящихся масс, поднимает их, пробуждает в людях художников — не только в частном смысле приобщения части тружеников к художественной самодеятельности и вовлечения одаренных в профессиональное искусство, но и в неизмеримо более широком смысле воспитания в людях творческого отношения к действительности, способности к обостренному восприятию всего прекрасного и дурного, что в нем есть.

Экранное искусство живет и может жить только как искусство миллионов — такова его природа. Однако его массовость — далеко не единственный фактор, определяющий его значение.

Массовое восприятие фильма — обязательное условие его успеха и действенности. Но далеко не всегда массовый успех фильма становится показателем его народности, его причастности к тому искусству, которое принадлежит народу. Буржуазный коммерческий фильм, отвлекающий зрителей от социальных проблем и противоречий жизни, эксплуатирующий зрительский интерес к интимным отношениям мужчины и женщины или к похождениям преступников и детективов, очень часто завоевывает многомиллионные аудитории, не становясь ни в какой мере народным. Более того, он опасно антинароден именно из-за своего дурманящего действия на людей.

Пошлость и безвкусица нет-нет да и у нас воцаряются на экране и подчас привлекают зрителей.

Надо ли доказывать, что это тоже не то искусство, которое принадлежит народу!

Мы решительно отвергаем и осуждаем снобистское третирование массового зрителя, барство, эстетское отношение к цифрам проката. Мы за то, чтобы эти цифры анализировать во всеоружии научного к ним подхода. Анализировать, чтобы идти навстречу разумным запросам и требованиям зрителя и силой самого искусства и критики бороться против запросов и требований, рожденных эстетической неразвитостью и отсталостью.

Мы отдаем себе отчет, что народность фильма определяется не одними только цифрами проката. Тут необыкновенно важно, что оставляет фильм в душе, какие мысли и чувства он пробуждает.

Когда мы говорим о кино как о самом массовом из искусств, мы имеем в виду не только массовость его прокатного распространения, но и универсальность его языка, силу его воздействия.

Экранному искусству практически доступны все художественные средства, какими располагают литература, живопись, театр, музыка. Все возможности этих древних искусств как бы соединились в фильме, и этим соединением создаются новое качество, новая сила эстетического воздействия на человека.

Сила эта огромна. Кинематограф, как никакое другое искусство, способен влиять на сознание, привычки, вкусы миллионов людей. В наших руках — оружие невероятной мощности, и нам не безразлично, какие герои станут любимыми героями молодежи, Алеша Скворцов или «агент 007» Джеймс Бонд, супермен новейшего американского образца. Нам не безразлично, какие идеи, настроения, эталоны красоты перейдут с экрана в реальную жизнь.

Художники самого массового из искусств, мы сознательно ставим его на службу великому делу коммунизма, делу мира и прогресса человечества.

●

Рожденное революцией, советское кино воплотило в образах экрана весь ее теперь уже почти пятидесятилетний путь. В лучших советских фильмах, посвященных боям и труду, революция раскрывается как великий рубеж в жизни человечества — конец его предыстории и начало подлинной истории. Сюжетом, характерами героев, всем своим поэтическим строем эти фильмы утверждают подлинную народность социалистической революции, показывая великие социальные преобразования, в ходе которых трудовые массы, долгое время игравшие лишь роль более или менее активного фона исторических деяний, вышли на авансцену истории.

Революция вошла в кинематографию не только как ее объект и тема, но и как творческая сила, изменяющая само искусство, его метод и поэтику.

И есть историческая закономерность в том, что самым влиятельным фильмом эпохи, фильмом-откровением стал «Броненосец «Потемкин» Сергея Михайловича Эйзенштейна. В нем сконцентрировались и мощь революционного содержания искусства, и дерзновенные художественные открытия в области языка и формы фильма, перевернувшие все представления о возможностях экрана.

То было время искусства, обращенного к массе и показывающего массу. То было время агитационного искусства революции. Оно множилось, переливалось, бурлило в сотнях агитпьес, в тысячах двухкрасочных плакатов, в шершавых стихах и песнях. Эйзенштейн поднял его на уровень высокой художественной культуры, придал ему форму новой классики. Образ революции, образ массы, творящей историю, нашел свой поэтический эквивалент в киноискусстве. В нем были открытая метафоричность, звонкость, подчеркнутая остротой монтажных столкновений, явная склонность к оде, гимну, романтическому эпосу.

Очень скоро обозначилось в молодом советском киноискусстве и другое направление, не конфликтующее с эпическим фильмом, а как бы развивающее его завоевания. Сторонники этого направления стремились сочетать широкое изображение движения масс с раскрытием индивидуального характера человека из народа.

Наиболее знаменательным явлением этого направления был фильм Пудовкина «Мать», по праву вошедший наряду с «Потемкиным» в золотой фонд кинематографической классики. А рядом развивалось еще одно направление, возглавленное Александром Петровичем Довженко и наиболее полно выразившееся в фильме «Земля» с его восторженностью, поэтичностью, с лукавым юмором и символикой. Конечно, не только названными именами, незабываемыми для нас, не только их фильмами, их открытиями примечательны и ценны годы становления советского киноискусства.

Большой интерес представляют плодотворные художественные поиски Роома, Кулешова, Козинцева и Трауберга, Барнета, Протазанова, Эрмлера, Перестиани, Шенгелая, Юткевича. Их успехи и неудачи в полной мере делили замечательные советские кинооператоры Москвин, Головня, Тиссэ, Екельчик, Левицкий, Форестье, писатели Зархи и Туркин, актеры Баталов, Барановская, Комаров, Чистяков, Вачнадзе, Никитин, Чувелев, Ильинский, Кторов, Блюменталь-Тамарина, Фогель и многие, многие другие.

«Красные дьяволята» и «Обломок империи», «Потомок Чингис-хана» и «Новый Вавилон», «Третья Мещанская» и «Кружева» — все эти фильмы открыли что-то новое, производили разведку новых тем, образов, конфликтов революционной действительности.

Какими бы разными ни были эти фильмы, разными по таланту их создателей, по находкам и поискам, которые шли в русле эпического кино или сосредоточивались на конкретности революционного быта, они не были разъединены. Напротив, Человек с большой буквы, человек в историческом смысле, и «единичный человек», отдельный человек, никогда не противопоставлялись друг другу.

Мир истории просматривался в революционной эпопее простым глазом, воспроизводился с документальной достоверностью. С другой стороны, и конкретный, единичный человек, условно говоря, бытовых фильмов также был историческим человеком, и сквозь его индивидуальную судьбу, частные драмы, прослеживались большие процессы современности. Революционная патетика и реализм, анализ и синтез, конкретное и общее в советском киноискусстве всегда стремились к единству.

В эти годы бок о бок с художественным кино развивалось документальное киноискусство, названное Лениным «образной кинопублицистикой». Главные его задачи прекрасно сформулировал в свое время один из зачинателей не только советской но и мировой кинодокументалистики Дзига Вертов: «...победить формализм, победить натурализм, стать поэтом не для немногих, а для миллионов непрерывно растущих людей». В этом направлении развивалось творчество и самого Вертова, и Эсфири Шуб, впервые подвергших снятый материал социологическому анализу, и творчество их многочисленных учеников и последователей.

Если попытаться изобразить развитие советского киноискусства графически, то вслед за вершиной, достигнутой им во второй половине 20-х годов, новый подъем, новая высота приходятся на середину и вторую половину тридцатых годов.

И дело отнюдь не в том только, что в кинематограф пришел звук, выросли его культура, техника, кадры. Жизнь шла вперед, вторгалась на экран, вела за собой киноискусство, предлагая ему новые и новые задачи. И для того чтобы понять этот период нашей кинематографической истории, надо ясно представить сами тридцатые годы, политические, социальные и нравственные процессы, которые тогда происходили.

На всех фронтах побеждает социализм. Лапотная Россия становится страной могучей индустрии. Советских людей волнуют и окрыляют героическое освоение Арктики, завоевание воздуха, успехи молодой советской науки. Завершается ликвидация неграмотности, вводится всеобщее обучение, советский народ в самом широком смысле становится читающим народом. Киноискусство утверждается как один из важнейших факторов культурной жизни народа. Осознанно поставив себя на службу партии, оно прямо выражает ведущие идеи времени. И первая черта, присущая фильмам тех лет,— политическая страстность, гражданственность, революционное воодушевление. Артем Балашов — герой фильма Вишневского и Дзигана «Мы из Кронштадта», в финале обращается ко всем врагам революции: «А ну, кто еще хочет на Красный Питер?» Эта открытость в выражении революционной идеи присуща в полной мере всем лучшим фильмам этого периода: «Встречному», «Партийному билету», «Члену правительства», «Депутату Балтики», «Щорсу», «Великому гражданину», ленинским фильмам Ромма и Каплера, трилогии о Максиме Козинцева и Трауберга. Список этот можно было бы продолжить, ибо годы пятилеток были необыкновенно плодотворными для советского кино, на наших студиях рождались десятки крупных, талантливых кинопроизведений и сегодня не утративших своего художественного значения.

Политической остротой кинематографа, его партийностью предопределялась еще одна особенность, которую нельзя обойти при рассмотрении этого периода. Я имею в виду его зрительность, доступность, доходчивость. В эти годы с огромной интенсивностью растет киносеть, захватывая все самые отдаленные районы страны. Новый зритель, часто впервые приобщавшийся к искусству через кинематограф, предлагает свои требования. И киноискусство идет ему навстречу — сложный метафорический язык немого кино уступает место ясности, простоте изложения и занимательности.

Трансформацию революционного эпоса двадцатых годов и его соединение с новыми стилевыми исканиями особенно отчетливо выразил «Чапаев», ставший вершиной кинематографии тридцатых годов. Братья Васильевы сумели соединить эпический размах экранного действия, взволнованно-поэтическое восприятие героики недавних боев с величайшей конкретностью в изображении быта гражданской войны, с углубленным анализом индивидуальных характеров и происходящих в них процессов.

«Чапаев» был своеобразным итогом многолетнего развития и началом нового этапа. Фильм Васильевых не был одиноким на этом рубеже: ведь и «Щорс» — развитие той же поэтики в ее украинском варианте, более песенном и романтическом, обладающем своей особой красотой и

величием. И в «Юности Максима» проявились в полной мере эти искания, увенчавшиеся замечательными открытиями. Сменив героя ищущего, приходящего к революции, в этих фильмах утвердился герой твердых революционных убеждений — Человек действия.

В годы, когда прозвучали слова Горького: «Социалистический реализм рассматривает бытие как деяние»,— родились и утвердились в сознании народа как живые люди герои «Комсомольска» и «Летчиков», «Большой жизни» и «Машеньки», герои фильмов Герасимова и Калатозова, Хейфица и Зархи, Пырьева и Александрова, Донского и Райзмана, Ромма и Лукова. На трилогии о Горьком, на фильмах «Веселые ребята» и «Цирк», «Трактористы» и «Свинарка и пастух», «Тринадцать» и «Мечта» так же, как на «Чапаеве» и «Щорсе», воспитывались поколения, вынесшие на своих плечах войну и восстановление разрушенного войной хозяйства.

Говоря о тридцатых годах, нельзя пройти мимо драматических противоречий тех лет. Для наших современников, особенно для молодежи, выросшей в совершенно иных условиях, неизбежен вопрос: как понять мощный взлет революционной кинематографии в пору, когда утверждался культ личности с его грубым администрированием, подозрительностью и необоснованными репрессиями? Чтобы понять это, надо иметь в виду эмоциональное и духовное состояние революционного порыва, в котором жили люди, видевшие революцию в действии — в социалистическом преобразовании страны. Революция звучала в душе художника, и поэтому он так искренне и вдохновенно рассказывал о ней в ту пору продолжающих революцию новостроек.

Однако рядом с мощным потоком фильмов, многие из которых стали классикой, в те же тридцатые годы в кинематографии начали звучать чуждые ее революционно-реалистической сути ноты выспреннего бодрячества. В некоторых фильмах история революции искажалась, фальсифицировалась. Отдельные отступления от исторической правды под влиянием событий 1937—1938 гг. проникали и в лучшие историко-революционные фильмы.

Но говоря об отрицательных явлениях в кинематографии тридцатых годов, мы и тут должны быть до конца историчными. В тогдашних отступлениях от традиций революционного искусства, от правды жизни некоторые юные и скорые на суд головы видят только плоды приспособленчества и вероотступничества. Конечно, были и приспособленцы и равнодушные ремесленники. Но настоящие художники работали честно, с верой в те идеи, которые они утверждали. К примеру, Пудовкин не считал свой фильм о Минине и Пожарском изменой самому себе, своему искусству. Дело в том, что стилевую природу фильма закрывала от автора политическая задача: близилась война, шла подготовка сил, психологическая мобилизация не только на традициях гражданской войны, но и на опыте русского оружия прошлых веков.

И война пришла, ввергнув народ в величайшую трагедию. Это было испытание мужества, твердости, верности завоеваниям революции. Советское киноискусство было вместе с поднявшимся на смертный бой народом. Эвакуированные на Восток студии работали в тяжелейших условиях. Но работали, выполняя свой гражданский, патриотический долг. Навсегда останутся в нашей кинематографической истории «Радуга», «Она защищает Родину», «Секретарь райкома», «Нашествие», «Зоя», «Два бойца» и многие другие фильмы.

Наши крупнейшие киномастера снимали боевые киносборники, значение которых было чрезвычайно велико, монтировали военную хронику. Героическую работу вели фронтовые группы кинодокументалистов. Человек с киноаппаратом был в самых опасных местах, на самых ответственных участках фронта. И сегодня в Доме кино висит мраморная доска, на которой записаны славные имена тех кинематографистов, которые пали смертью храбрых как солдаты своей Родины. Сегодня на первом нашем съезде мы обязаны вспомнить их с тем уважением к их памяти, к их подвигу, которого они достойны как кинематографисты, как патриоты, как сыновья своего народа. И еще раз вспомнить, что в общей победе над фашизмом есть и их доля, их славный вклад.

Но кончилась война, началось мирное строительство, кинематографисты вернулись в павильоны своих студий. Первые послевоенные годы были нелегкими для нашего киноискусства. В кинематографических кругах их называют периодом малокартинья. Однако мало было не только картин. Практически прекратился приток новых сил в кино. Да и наши известные талантливейшие мастера годами молчали, отстраненные от работы или не находящие себя в силу растерянности, вызванной проработочной критикой.

Очень мало фильмов снял Эйзенштейн, начавший свой путь в кино картиной, которая стала знаменем и олицетворением всего революционного в искусстве.

Удары проработок один за другим обрушивались на Пудовкина, Довженко, Савченко, Юткевича, Лукова и на других наших талантливейших художников.

Но и в тех условиях продолжала свой творческий путь наша революционная кинематография. «Молодая гвардия» Герасимова, «Мичурин» Довженко, «Сельская учительница» Донского, «Тарас Шевченко» Савченко и некоторые другие ленты продолжали и развивали традиции советской кинематографической школы.

Новая страница в истории советского киноискусства, новый подъем начинаются в середине пятидесятых годов. Корни его — в исторических переменах в жизни советского общества, провозглашенных XX съездом нашей партии, в восстановлении ленинских норм, в решительном осуждении культа личности. В эти годы перед кинематографом была поставлена задача в короткие сроки расширить производство, привести его тематику в соответствие с целями и задачами, какие поставила партия.

Начался бурный приток молодых сил, принесших в кинематографию свое знание жизни, свой опыт. Этот процесс не обходился без издержек, без срывов, однако они не должны заслонять то отрадное, то ценное, что он принес в киноискусство. Сегодня наше кино немыслимо без Бондарчука, Чухрая, Басова и Венгерова, Сегеля и Абуладзе, Ростоцкого и Файзиева, Егорова и Самсонова, так же как без Герасимова и Калатозова, Пырьева и Хейфица.

Сегодня нет надобности рассматривать этот период слишком подробно — большинство фильмов у нас на памяти, большинство художников призыва пятидесятых годов сидят в этом зале, и мы помним радостное предчувствие нового подъема, когда на наших экранах появились «Чужая родня» Швейцера и Тендрякова, «Тревожная молодость» Алова и Наумова, «Весна на Заречной улице» Миронера и Хуциева.

Несмотря на различие в творческих индивидуальностях, в художественных пристрастиях, все эти фильмы возникли, продолжая и развивая традиции советской кинематографической школы. В чем же они? Попытаемся сформулировать некоторые ее черты, носящие общий и устойчивый характер.

Рожденное революцией, советское киноискусство революционно в самых сокровенных своих глубинах, в творческом методе и целях. Служение революции, служение партии и народу определяет его тематику, выбор героев и стилевые искания. Советское кино — искусство социального оптимизма. Оно рассматривает народную жизнь в ее реальном историческом движении, и как бы ни критично было рассмотрение явлений жизни, ее противоречий и недостатков, советские кинематографисты убежденно утверждают поступательное развитие революции. Отсюда — большая общественная активность советского кино, его боевой наступательный дух, нетерпимость к объективизму, двусмысленности, недоговоренности. При самом внешне спокойном, достоверно-объективном изображении жизни мы всегда ясно ощущаем в фильме «сверхзадачу», цель, генеральную идею художника. Кинорежиссер отнюдь не «умирает в кадре».

Поэтому так тесно связаны с качествами советской режиссуры и особенности актерской школы нашего кино.

В отличие от «типажного» метода итальянского неореализма, в отличие от голливудской «системы звезд» советская кинематографическая школа является школой актерского перевоплощения в широком смысле этого слова. Для советского киноактера, даже самого крупного, бесспорно в фильме главенство художественного образа над его, артиста, личностью. Такие актеры, как Бучма, Бабочкин, Черкасов, Чирков, Марецкая, Боголюбов, Орлова, Андреев, Ладынина, Ужвий, Макарова и многие другие, давно уже вошли в сознание миллионов зрителей как создатели образов, раскрывших во всем их индивидуальном и конкретно-историческом своеобразии характеры людей из народа.

Говоря о перевоплощении, нельзя забывать, что и опыт работы с «типажем» и «натурщиком», имевший место в двадцатые годы, не прошел зря, приучив кинематографистов использовать максимально точно психофизические данные, материал артиста, не насилуя его. У таких ведущих наших режиссеров, как, например, Ю. Я. Райзман, лицо актера, даже очень известного, всегда предстанет в фильме в новом художественном качестве, неузнаваемым. Открытие новых артистов, множество актерских дебютов, раскрытие театральных актеров для кино — все это характерно для советского кино на всех этапах его развития.

Советская кинематографическая школа придает важнейшее значение литературе, сценарию, как основе фильма. У нас принято титры любой картины начинать с имени сценариста, и это не формальность и не просто дань сложившейся традиции, но признание того факта, что фильм начинается с литературы. Мы твердо стоим на этой позиции, и в этом, я бы сказал, одна из отличительных особенностей советской школы кинематографа. У нас сценарист не низводится

до литературного подмастерья режиссера, как это часто наблюдается во многих кинематографиях мира. Он такой же полноправный создатель фильма, как и режиссер, а сценарий в нашем представлении — не полуфабрикат, а полноценное литературное произведение наряду с повестью, поэмой, пьесой.

Лучшие советские фильмы созданы именно по таким сценариям. И наряду с именами режиссеров, проложивших свой след в истории советского и мирового кино, мы по праву можем назвать и кинематографических писателей, создавших свою традицию в нашем искусстве. Имя Пудовкина неотделимо у нас от имени Натана Зархи — одного из первых замечательных мастеров нашей кинодраматургии. Говоря о режиссерском опыте Довженко, мы не можем отделить его от литературного наследия этого великого художника. Сценарии Довженко остаются для нас блестящим образцом литературы, мы читаем их сегодня, как поэмы, исполненные лиризма и патетики.

Фильмы по сценариям Евгения Габриловича снимали Михаил Ромм, Юлий Райзман, Сергей Юткевич, но во всех этих фильмах явственно прочитывается то, что отличает сценариста — этого большого мастера кинематографической литературы, создателя «Машеньки» и «Мечты», «Коммуниста» и «Ленина в Польше». Мы вправе говорить о фильмах Габриловича, так же как о фильмах Веры Пановой, Константина Симонова, Юрия Нагибина, Алексея Каплера и многих других наших писателей.

Отрадно, что за последнее десятилетие в кинематограф наряду с новым поколением режиссуры пришло и новое поколение кинодраматургов. Метальников, Ежов, Храбровицкий, Соловьев, Ольшанский, Гребнев, Лунгин и Нусинов, Фрид и Дунский принесли с собой новый опыт и талант, несомненно обогатившие наше искусство.

Спору нет, не все еще благополучно в нашем сценарном цехе, многое нуждается в серьезном критическом анализе, в организационной перестройке. Справедливо, что на нынешнем этапе развития кинематографа сценарист должен стать не только автором первоосновы фильма, но и активным участником всего процесса его создания. Справедливо, что сегодняшний сложный язык кинематографа требует все более тонкого сценарного мастерства, а во многих случаях диктует необходимость сотворчества сценариста и режиссера.

Но одно остается незыблемым: мы никогда не согласимся считать сценарий чем-то прикладным по отношению к режиссерскому замыслу, а считали и будем считать литературу главной и ничем не заменимой основой кинематографа, источником его образов, его идей и проблем.

Естественно, было бы и несправедливо и неразумно представлять наш кинематограф только как режиссерский или авторский, забывая о других слагаемых кинематографического произведения. Как бы ни усложнялся кинематограф, сколько бы он ни приобретал интеллектуальной и философской глубины, изобразительным искусством он остается при всех условиях. Более того, новые тенденции, новые мысли требуют и новых зрительных образов, нового осмысления экранного пространства, новой пластической выразительности. Советскую кинематографическую школу, ее особенности наряду с драматургами, режиссерами, актерами определяют своим творческим трудом, своими поисками и находками наши операторы и художники, от которых зависит изобразительная культура фильма. Советскую кинематографическую школу достойно представляют и такие мастера, как Шеленков и Косматов, Урусевский и Грицюс, Лавров и Юсов, Еней и Шпинель, Немечек и Пашкевич.

К сожалению, у нас еще не перевелись люди, наивно полагающие, что изобразительное решение фильма — дело второстепенное, было бы все видно и ладно. Или их противники, считающие, что виртуозная панорама, необыкновенный пейзаж или декорация могут иметь самостоятельное значение и украсить любой фильм. Ни то, ни другое не приносило еще успеха киноискусству, да и не принесет, надо полагать. Впрочем, каждый серьезный кинематографист это понимает.

И, наконец, еще одна черта советской кинематографической школы — не только творческая, но и нравственная. Это союз поколений, преемственность, единство художественных интересов старших и младших.

Пресловутый конфликт «отцов и детей» действительно не существует в советском кинематографе. Последнее десятилетие его жизни наглядно продемонстрировало общность поколений. Резкое увеличение выпуска фильмов в середине пятидесятых годов вызвало, как мы уже говорили, рождение новых режиссерского, операторского, актерского поколений, быстро занявших в кинематографе свое место. И вот здесь-то советская кинематографическая школа еще раз продемонстрировала свою силу, цельность и нравственное здоровье.

Первые фильмы молодых были во многом полемическими, но полемика шла с определенными

конкретными понятиями, а никак не с традициями советской кинематографической школы. Наоборот, объявляя войну казенщине на экране, кинематограф в то время возрождал к жизни демократические принципы и художественные средства советского киноискусства двадцатых, тридцатых, сороковых годов. Ошибочно приписываемые иногда зарубежным влиянием поиски молодой режиссуры в действительности отражали органический процесс внутреннего развития советского киноискусства под воздействием действительности. Так, например, традиция Герасимова дала режиссерам нового поколения, разумеется, неизмеримо больше, чем отдельные приемы, порой совпадающие, а порой даже и просто заимствованные из чужих эстетических систем. Традиции Довженко, Эйзенштейна, Вертова, Райзмана, Шенгелая, Савченко сыграли огромную роль для обновления кинематографической поэтики — именно они, а отнюдь не школа Буньюэля или Бергмана.

В этих условиях режиссеры старшего поколения не противопоставили себе искания молодежи, а оказали ей всяческую поддержку: творческую, педагогическую, моральную. Более того, «старики» советского кино в соревновании с новым поколением продемонстрировали свою собственную творческую молодость. Выдающиеся фильмы последнего десятилетия, которыми мы определяем вехи рзвития советского кино,— «Большая семья», «Летят журавли», «Поэма о море», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Тихий Дон», «А если это любовь?», «Девять дней одного года», «Живые и мертвые», «Председатель», «Гамлет», «Мне двадцать лет» и другие — созданы режиссерами старшего, среднего и младшего поколений.

В своих высказываниях, статьях, так же как и в практике, кинематографисты нового, точнее, новых поколений всегда подчеркивают свою творческую преданность тем принципам, которые были ими восприняты от учителей. Если сопоставить это положение вещей с той атмосферой нетерпимости, ожесточенной конфликтности, которая сопровождала, например, возникновение «новой волны» во Франции, всколыхнув ненависть, взаимные оскорбления (со стороны как молодых, так и маститых), станет ясна принципиально иная атмосфера творческой жизни в советском киноискусстве, где кинематографическая школа представляет собой не свод ремесленных законов, не правила и догмы, а живое и развивающееся художественное целое—многообразное, богатое, сложное, но освещенное светом ясных и единых социальных идей.

Советская кинематографическая школа складывалась и развивается, как создание многонационального отряда советских кинематографистов. В довоенные годы ее обогащали своими фильмами Шенгелая, Перестиани, Савченко, Ярматов, Чиаурели, Бучма, Вачнадзе и многие другие мастера, принесшие на советский экран традиции и краски национальных культур братских республик.

В период малокартинья естественное развитие национальных кинематографий в республиках было фактически прервано. Сейчас оно возрождается с новой силой. И дело не только в том, что более половины фильмов производится на республиканских студиях. Вырос уровень искусства работающих там кинематографистов. Для создателей десятков фильмов сейчас был бы просто оскорбителен разговор со скидкой на периферийность — своим творчеством они завоевали право на то, чтобы их фильмы воспринимались и обсуждались на равных с фильмами столичных студий — они вносят свой творческий вклад в советское киноискусство.

Чтобы конкретнее представить все значение этого радующего нас обстоятельства, вспомним такие грузинские фильмы, как «Отец солдата», «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Белый караван», «Я вижу солнце», «Миха», «Свадьба», фильмы Киевской и Одесской студий «Тени забытых предков» и «Верность», созданные в Киргизии «Зной», «Первый учитель», в Белоруссии — «Через кладбище», «Город мастеров», в Литве — «Хроника одного дня», «Живые герои», «Девочка и эхо», в Латвии — «Двое» и превосходные работы рижских документалистов, в Узбекистане — «Ты не сирота» и «Звезда Улугбека», в Казахстане — «Алдар Косе», «Сказ о матери», «Следы уходят за горизонт», в Туркмении — «Состязание», в Таджикистане — «Дети Памира», в Армении — «Здравствуй, это я!».

Таковы лишь некоторые названия — они говорят сами за себя. И ясно, что невозможно понять общие черты и традиции советской кинематографической школы без учета того, что сделано для их развития во всех наших республиках.

Анализ современного состояния советской кинематографии как кинематографии многонациональной, включающей в себя разные ее виды и жанры,— дело сложное, и в рамки доклада на съезде его никак не вместишь.

Не так давно у нас на пленуме оргкомитета состоялась острая и содержательная дискуссия по итогам 1964 кинематографического года. В хо-

де дискуссии многие факты и процессы, характеризующие сегодняшнюю кинематографию, были достаточно широко обсуждены. Нет необходимости сегодня повторять сказанное на пленуме. Поэтому я остановлюсь лишь на некоторых проблемах сегодняшнего развития советского кино.

На протяжении всех лет существования и развития советской кинематографии с неизменной остротой стояли и продолжают стоять перед ней два вопроса: вопрос отражения современности в киноискусстве и вопрос современности самого киноискусства.

На первый взгляд все ясно: не всякий фильм, посвященный современной действительности, современен. С другой стороны, истинно современный фильм, дающий пищу уму и сердцу зрителя, не всегда прямо отражает события сегодняшней жизни.

Но сколько бед еще происходит в нашем кинематографе из-за того, что эти понятия часто путаются, и скороспелая поделка легко проникает на экран только потому, что герои ее говорят о космосе, о программе семилетки, строят плотины и прокладывают трассы. Я далек от желания сколько-нибудь принизить значение этих прекрасных слов или действий, но самые высокие слова и самые благородные намерения еще не являются индульгенцией автору, по которой прощаются бедность мысли, схематизм характеров, шаблонность ситуаций.

Когда зритель под покровом темноты пробирается к выходу, нечего утешать себя мнимой актуальностью происходящего на экране, не надо выдавать неудачи за победы — ни то, ни другое никогда еще не приносило пользы ни искусству, ни тому великому делу, которому служит наше искусство.

Речь идет, таким образом, об уровне мысли, остроте художнического зрения, при которых фильм о современности действительно становится современным фильмом и понятия эти сливаются в произведении воедино.

Что же мы вкладываем в понятие «современный фильм»? Для нашего искусства, кровно связанного с жизнью народа, современность — это эстетическая, философская категория.

К сожалению, у нас понятие «современный фильм» часто уходит в сферу кулуарных разговоров. «Это современно», — вещает какой-нибудь ценитель, вспоминая невероятный ракурс, изощренную технику фотографии. «Это несовременно», — кривится тот же ценитель, смотря фильм, снятый просто, развивающийся по законам сюжетной драматургии. Жупел «современного стиля», страх оказаться несовременным, погоня за модой, которая, кстати, давно вышла из моды, приводит порой к сюжетным вывертам, когда начало переносится в конец, конец оказывается прологом, то, что могло быть рассказано в прямой форме, излагается в виде воспоминаний, возникают бесконечные наплывы, многозначительные сверхкрупные планы, короткий рваный монтаж, и все это по простоте душевной выдается за примеры «современного фильма».

Понятие современности искусства прежде всего связано с открытием и воплощением нового в современной жизни — нового характера и связанных с ним социальных проблем, ибо проблемы, взятые вне характера, скорее область публицистики, чем игрового кино.

В нашей прессе велись горячие споры о фильме «Председатель». Причем примечательной чертой этих споров было то, что главным образом обсуждались не художественные качества фильма. Полемика шла по существу характера Егора Трубникова, дискуссия велась вокруг тех методов, которыми он поднимал разоренное хозяйство. В ходе полемики были выступления, ставившие отвлеченные моральные оценки выше оценок социальных, выше реалистического требования показывать героя как историческую реальность, с присущими ему противоречиями. Но при всех издержках полемики она показала, что в наше искусство вошел новый характер, человек, сформированный суровой деятельностью послевоенных лет, с определенной философией жизни и программой действий.

И если мы еще раз оглянемся на прошлое нашего киноискусства, нам станет ясно, что его этапные вехи были всегда связаны с открытием характеров, концентрировавших в себе самые существенные процессы, открывающих новые, неизведанные пласты жизни. Такими были Чапаев и встающая за ним стихия буйного народного гения, освобожденного революцией, поднятого к исторической жизни, организованного и направленного партией. Профессор Полежаев и раскрытая в его судьбе судьба передовой русской интеллигенции. Прасковья Лукьянова из фильма «Она защищает Родину». Молодогвардейцы, за которыми вставала правда народной ненависти к оккупантам.

Если обратиться к послевоенным годам, то это Вероника — Самойлова в фильме «Летят журавли», Василий Губанов — Урбанский в фильме «Коммунист», Алеша и Шурка в «Балладе о солдате», Алексей Гусев и Илья Куликов в фильме «Девять дней одного года», Серпилин

в «Живых и мертвых». Все перечисленные фильмы сняты в разной манере, индивидуальности их авторов различны так же, как различны их творческие принципы. Но все это современные фильмы, ибо они дали жизнь новым характерам, открыли неизведанные области жизни, поставили новые проблемы.

И беда картин вроде «Балуева» вовсе не в том, что они сняты без особых взлетов, и не в том, что их драматургия традиционна, а в том, что слишком знакомы, слишком вторичны их герои и ситуации, в которые они попадают. Так, например, когда в фильме «На завтрашней улице» сталкиваются директор и парторг, то с самого начала их спор вновь и неукоснительно следует канонам давно известного столкновения новатора и консерватора, не освещенного внутренней правдой, не подтвержденного логикой характеров и потому фальшивого, вызывающего ироническое отношение зрителей.

Современный фильм — это всегда жизненное открытие. Но при этом нельзя забывать, что открытия, сдвиги происходят и в области формы. Мы отрицаем понятие единого «современного стиля» как догматическую попытку втиснуть в единую форму художественные явления, порожденные разным строем жизни, разными эстетическими принципами. Но смешно было бы не видеть того, что эстетика «Молодой гвардии» отличается от эстетики «Красных дьяволят» так же, как принципы «Чапаева» отличаются от принципов «Потемкина».

Когда мы говорим о непреходящих ценностях, созданных нашим киноискусством в двадцатые-тридцатые годы, это отнюдь не значит, что мы должны заняться их реставрацией или повторением. Стоит ли доказывать, что любые копии хуже оригинала. Надо развивать принципы, которые лежали в основе успехов нашего искусства, а развитие этих принципов в нынешнюю эпоху неизбежно связано с новаторскими исканиями, с глубоким раскрытием народного характера, с созданием образов, способных покорять зрительскую аудиторию, как покоряли ее Чапаев и Максим, с обращением к самым сокровенным мыслям, чувствам, переживаниям современника.

В искусстве последних лет есть несомненные эстетические завоевания, определяемые развитием общественного сознания, изменением взаимоотношений между искусством и его потребителем. Прежде всего я бы назвал выдвижение на первый план актера-мыслителя. Не случайно в нашем кино задают тон такие актеры, как Ульянов, Смоктуновский, Бондарчук, безвременно погибший Е. Урбанский, Баталов: герой, которого они воплощают, был самой историей поставлен перед серьезными проблемами, требовавшими философского осмысления. Он должен был понять свое место в жизни, свою историческую роль, должен был пройти через серьезные испытания и сомнения, чтобы еще полнее утвердиться в своих идеалах.

Стремление глубже понять и раскрыть неповторимое своеобразие человеческой индивидуальности потребовало от искусства новых, более тонких и эффективных способов анализа характеров.

В ответ на эти потребности появилась субъективная камера Урусевского, как бы зримо воплощающая на экране эмоции героев, образы, проносящиеся в их сознании: вспомним ли мы смерть Бориса в фильме «Летят журавли» или перевернутый, застывающий мир, увиденный глазами замерзающей Тани в «Неотправленном письме».

Повышенный интерес к человеку, увиденному в его индивидуальной неповторимости, рождает стремление глубже понять действительное место обычного человека в истории, понять, как он влияет на ее ход.

Новаторское значение фильма «Баллада о солдате» не только в том, что так поэтически ясно и сильно был нарисован в картине образ одного из павших солдат. В этой картине с особой силой была прослежена связь героев и породившей их среды. Россия, израненная, борющаяся, все время существует в фильме — в стариках и женщинах, копающих противотанковые рвы, в раненых в госпитале, в выжженных деревнях, в лесах и полях, мелькающих то в двери теплушки, то в окне автомашины. И герои фильма Алешка и Шурка — часть этой России, они принадлежат ей и воплощают ее. И потому, следя за ними, мы понимаем, что усилиями, жизнью таких, как Алеша, была выиграна война, повернут ход истории.

В фильмах «Судьба человека», «Девять дней одного года», «А если это любовь?», «Иваново детство», как и во многих других фильмах последних лет, особенно очевиден расчет авторов на сотворчество зрителя. Создатели этих картин рассчитывают на зрителя умного, активного, способного додумать, дофантазировать то, что отсутствует в кадре, способного провести ассоциативную нить от скворечни, укрепленной перед домом Алексея Соколова в начале картины, к скворечне, плавающей в затопленной воронке, и по этой одной детали воссоздать образ катастрофы. Зрителя, способного

понять сложность, тонкость и ум Ильи Куликова, скрытые за его бравадой, интеллектуальным кокетством, зрителя, способного разобраться без подсказки, почему рухнули отношения героев в фильме «А если это любовь?», увидеть, почувствовать сложное столкновение образов войны и мира в искалеченной душе ребенка — героя «Иванова детства». Таковы лишь некоторые особенности современного кинематографа. Их перечень можно дополнить, расширить. Важно только предостеречь от стремления абсолютизировать какой-либо драматургический или изобразительный прием, придать ему значение некоей универсальной отмычки для всех тем и явлений, некоего ярлыка, указывающего на современность стиля. Важно понять современность фильма в нерасторжимости его содержания и формы, его идейной направленности и художественного решения.

Не материал, пусть самый современный, не претензии на интеллектуальность, выраженные в умных разговорах, не загадочные недомолвки решают, следовательно, глубину и современность фильма. И даже не острота проблематики. Радов и Пчелкин в картине «Мать и мачеха» поставили очень современную проблему. Но интересная проблема оказалась утопленной в банальной истории матери и мачехи, их соперничества из-за дочери. Банальной потому, что в этом личном конфликте герои ведут себя по канонам мелодрамы с ее театральным злодейством и театральным же благородством. И великолепная актриса Ургант, которая в фильме «Вступление» открыла нам безвольный и обаятельный, жалкий и милый в своей беззащитности характер матери,— здесь, в «Матери и мачехе», эксплуатирует свое обаяние, свою достоверность и остается в пределах схемы сначала падшей, а затем возродившейся женщины.

Еще более досадный пример — недавно выпущенный Киевской студией фильм «Ключи от неба». О важных и дорогих нам вещах идет речь в этом фильме — о силе и безопасности Родины, об охране ее неба, о славных советских ракетчиках. Авторы фильма делают попытку показать своих героев и в непринужденном, веселом комедийном действии, и в напряженно-драматические моменты выполнения воинского долга. Но при этом используются давно отслужившие свой век шаблоны, сдобренные изрядной долей пошлости.

Люди сегодняшнего дня, их мысли и чувства, привычки и быт, то, что волнует их в прошлом и настоящем, то, что определяет их жизнь, дает им исторический опыт,— вот главный интерес истинного художника. И оттого, насколько глубоко, остро увидены и воплощены эти неповторимые в своей индивидуальности люди и проблемы, влияющие на их жизнь, зависит современность фильма.

В рассуждениях о современности или несовременности фильма иногда решающее значение придается его жанру. Но жанровые признаки тоже не могут быть решающим критерием. Недавний успех «Операции «Ы» убедил нас в том, что даже как будто бы безвозвратно отошедшее в прошлое «комическое» может оказаться вполне удобным жанром для изобличения сегодняшних жуликов, хамов и тунеядцев.

Впрочем, сказанное отнюдь не означает, что время вовсе не влияет на жанровое развитие искусства. Так, несомненно, сейчас важное место начинает занимать жанр научной фантастики.

В связи с подготовкой к 50-летию Октября и 100-летию со дня рождения Ленина особое значение приобретает ныне работа советских кинематографистов над историко-революционным фильмом.

Естественно, что в годы восстановления ленинских норм в жизни изменился подход искусства к истории.

В современных условиях для зрителя непереносимы не только прямая фальсификация фактов, но и любая полуправда. Он хочет знать и видеть, как это было. Он хочет, чтобы современный опыт помогал точнее видеть факты прошлого, глубже анализировать процессы.

Именно в этом направлении шла работа создателей фильма «Ленин в Польше», несомненно обогащающего нашу экранную Лениниану.

Ради восстановления правды истории создатели фильма «Залп «Авроры» привели легендарный крейсер на то место, откуда был совершен выстрел, возвестивший победу Октября, много поработали над массовыми сценами штурма Зимнего, над восстановлением атмосферы Октябрьских дней. К сожалению, их усилия в значительной мере подрываются слабой, поверхностной драматургией фильма и — что особенно огорчительно — неудачей в работе над образом Ленина, беспомощностью в воплощении мысли Ленина, в раскрытии его революционной мудрости и воли.

В этой связи стоит особо сказать, что у нас в последние годы наметилась опасность принижения великого образа Ленина поверхностной разработкой роли, сведением актерского исполнения к внешнему копированию интонаций и жестов. Ленин зачастую предстает на экране человеком, который глубокомысленно повторяет

общеизвестные цитаты, иллюстрирует своим поведением хрестоматийные истины.

В таком духе, к сожалению, показан он, к примеру, в фильме «Первая Бастилия».

Наша экранная Лениниана началась работами Ромма и Каплера, Юткевича и Погодина, Щукина и Штрауха: лучшие мастера кино отдавали ей свое сердце, свой опыт и талант. Образ Ленина в фильмах «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и «Человек с ружьем» содержит в себе такие открытия и завоевания киноискусства, которые и по сей день сохраняют свое значение. Мы не имеем права снижать требования и критерии, идти вспять. Мы не имеем права спокойно проходить мимо фактов, когда за ленинскую тему берутся кинематографисты, еще не готовые к ее решению на том уровне, какой уже установлен лучшими произведениями экранной Ленинианы. К 50-летию Октября и 100-летию со дня рождения Ленина мы должны прийти с фильмами, достойными великой темы, великого образа.

Говоря о современности киноискусства, мы не можем оставлять за пределами наших размышлений произведения, посвященные прошлому,— в них тоже по-своему идет борьба за современность фильма. В частности, большое место в планах наших студий занимает экранизация классики. В этой связи хочется особо сказать о таких фильмах, как «Гамлет» и «Война и мир».

Г. Козинцев, И. Грицюс, И. Смоктуновский и другие создатели фильма «Гамлет» великолепно продемонстрировали перед всем миром силу и культуру советской кинематографической школы. При анкетном опросе зрителей журналом «Советский экран» «Гамлет» признан лучшим фильмом года. И одновременно о нем с высокой похвалой отзываются мастера режиссуры, операторы, актеры, профессиональные критики во всем мире. Такое совпадение оценок говорит само за себя.

Наши товарищи Сергей Бондарчук, Василий Соловьев и другие создатели фильма «Война и мир» взяли на себя задачу необъятной сложности и уже в первых двух сериях многое сделали для успешного ее решения. Великолепная, с поразительной непосредственностью и поэтичностью сыгранная Людмилой Савельевой Наташа, характеры старого князя Болконского, графа Ростова, Пьера Безухова, создание эпического и поэтического образа России — все это, несомненно, будет покорять зрительские сердца. Уже первые просмотры фильма в Москве и Венеции показали масштаб победы. Сегодня мы знаем, как прошел этот фильм на Неделе советских фильмов в Италии,— триумфально. Интересно отметить, что зрительский успех не успокоил Сергея Бондарчука и его товарищей. С вниманием отнесясь к советам зрителей и товарищей по профессии, создатели фильма решили пойти на некоторые доработки, монтажные уточнения, сокращения. Такой подлинно художнический подход к делу позволяет надеяться, что творческая работа над четырехсерийной эпопеей пойдет «по нарастающей».

Говоря о коренных проблемах советской кинематографии, мы часто забываем о работе документалистов. А между тем образная кинопублицистика является органической, неотрывной частью большого киноискусства наших дней. Вот почему высказанные мною общие соображения касались и этой громадной, чрезвычайно важной области киноискусства.

Думая о ней, я хочу добавить только несколько вопросов. Отчего многие и многие значительные явления, острые проблемы жизни социалистического общества остались вне сферы внимания, казалось бы, самого мобильного отряда нашего искусства? Почему после фильмов Романа Кармена о нефтяниках Каспия можно вспомнить только, может быть, «Люди голубого огня» Р. Григорьева, «От весны до весны» М. Каюмова и еще несколько фильмов, позволяющих мало-мальски пристально разглядеть новые характеры, новые отношения современников наших, людей высокой созидательной энергии?

Конечно же, заглянув в отчеты киностудий, мы обнаружим там высокоторжественные тематические рубрики и под ними десятки и сотни названий.

Но сколько из этих фильмов принесли нам радость открытия нового в жизни и стали настоящим открытием нового в искусстве!

Почему так часто художественное исследование действительности, настоящее творчество, проникнутое острым чувством нового, заменяется поверхностным иллюстрированием передовой статьи вчерашней газеты? Иногда просто диву даешься, как можно об удивительном веке говорить с экрана так плоско и однообразно, так невыразительно!

Размышляя о кровном нашем деле, документальном кино, мы прежде всего с болью ощущаем, в каком оно огромном долгу перед современностью. Не менее велик наш долг и перед историей.

Отрадно, что по-новому прозвучали архивные кинокадры в эпическом фильме Р. Кармена о Великой Отечественной войне, волнующие ки-

нодокументы гражданской войны собраны в картине И. Копалина «Страницы бессмертия», работы Л. Кристи стали ценным пополнением экранной Ленинианы. Но многое, очень многое надо еще сделать, чтобы к 50-летию Великого Октября страницы истории революционных дел народа предстали на документальном экране, озаренные действительно яркой мыслью художника-кинопублициста.

И кому же, как не советским кинопублицистам, осмыслить, очистить от всяческой неправды и раскрыть перед человечеством всю историю нашего века?

Выдающимся успехом документального кино на этом направлении представляется мне картина М. Ромма «Обыкновенный фашизм» — темпераментный обличительный акт против фашистского мракобесия.

С поразительной силой здесь звучит голос думающего художника. Я имею в виду не только комментарий, произнесенный Михаилом Роммом... Даже если бы текст читал диктор (вероятно, это было бы хуже, так как частично исчезло бы обаяние авторской интонации) — даже и в этом случае все равно в образном строе картины — то остропамфлетном, то раздумчивом, то скорбном, мы ощутили бы творческую индивидуальность автора,— чего, увы, так часто недостает документальным фильмам.

Пример Михаила Ромма, кстати сказать, показывает также, что молодость художника отнюдь не возрастное понятие!

И все же, задумываясь над судьбами нашего документального кино, мы, естественно, с особым вниманием приглядываемся к его молодым силам.

Немало интересного есть в картинах, которые созданы молодыми документалистами Трошкиным, Легатом в Москве, Фартусовым и Заком на Дальнем Востоке, Фрейманисом, Брауном и Бренчем в Латвии, Кокеевым, братьями Герштейн, Видугирисом, Моргачевым и Гореликом в Киргизии, Волковым, Шкуриным, Снегиревым, Нахмановичем и Грабовским на Украине и многими другими, не собираюсь их перечислять, а привожу только некоторые примеры.

В Москве чудесно дебютировал Виктор Лисакович, чьи фильмы «Его звали Федор» и «Катюша» приобрели мировую известность. Можно было бы назвать еще два или три имени одаренных дебютантов. Но одна, или даже две, или даже три ласточки не делают весны. Факты показывают, что на нашей Центральной студии дело с привлечением и выдвижением молодых творческих сил обстоит еще не так хорошо. Не потому ли именно эта студия, которая обладает наибольшими возможностями и, казалось бы, должна задавать тон в документальном кино, выпускает особенно много заурядных, посредственных картин?

Среди помех развитию кинодокументалистики не последнее место занимает давно устаревшая, принципиально неверная организация творческого процесса.

Нередко тема будущего фильма возникает не в результате умелого сочетания плановых начал с живой творческой инициативой, а планируется в сугубо канцелярском, кабинетном порядке. Затем она поручается режиссеру, который находится в данную минуту в простое. Вдобавок ему не дается возможность загодя ознакомиться с жизненным материалом, на котором будет строиться картина. Автору сценария — рассудку вопреки — не удается поехать вместе с режиссером на съемки фильма... Все это, оказывается, не предусмотрено действующими правилами. И этот диковинный порядок, толкающий людей на халтурный подход к делу, существует годами!

Далее — за редкими исключениями — сроки съемки, монтажа, озвучания устанавливаются по метражу, по единому шаблону, без учета конкретной художественной задачи. Где уж тут думать о новых творческих решениях, о сложных сочетаниях изображения, сло́ва и звука, о подлинном искусстве!

Так по методу холодной штамповки изготовляются бесчисленные ленты, не приносящие ни пользы, ни радости,— фильмы без глубокой мысли, без интересных жизненных наблюдений, но зато с железобетонным, трескучим дикторским текстом, примитивным музыкальным «оформлением» (это так и называется — «оформление!») и стандартными «шумами».

Многие беды документального кино, на мой взгляд, проистекают из непонимания коренного различия между кинохроникой, то есть экранной информацией о текущих событиях, и кинопублицистикой, которая своими средствами создает обобщенный образ действительности.

Из этого вовсе не следует, что киноинформация — дело «второго сорта». Отнюдь нет! Советские киножурналисты, работники корпунктов хроники выполняют (иногда в труднейших условиях) необычайно важную и почетную задачу. Работа лучших кинохроникеров вызывает чувство уважения и благодарности. Думается, будущему руководству Союза надо больше внимания уделять творческому труду ра-

ботников кинохроники — одного из головных отрядов нашего идеологического фронта.

Придавая особое значение развитию документального кино, мы провели специальный пленум оргкомитета, посвященный этому вопросу. Там были детально обсуждены проблемы, которых я сейчас касаюсь вкратце. Были внесены конструктивные предложения, как улучшить дело. Прошли месяцы, а воз и ныне там! Мы вправе спросить и у самих себя, и у ответственных работников Госкомитета по кино: почему так упорно маринуются эти предложения?

Другой, не менее важный раздел киноискусства — научно-популярное кино.

Родившееся в нашей стране еще на заре кинематографии по инициативе прогрессивных русских ученых, оно получило путевку в жизнь из рук Владимира Ильича Ленина, призывавшего создавать для народа как можно больше кинофильмов в форме «образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники». Тогда же, еще при жизни В. И. Ленина, определились и современные направления в развитии научного кино: научно-популярное, научно-производственное и учебное.

В наши дни научные фильмы выпускаются на специализированных киностудиях, над их созданием трудятся больше 6 000 человек.

Широкую известность во всем мире получили биологические фильмы режиссеров А. Згуриди, Б. Долина, А. Винницкого, медицинские Н. Грачева и Д. Яшина, фильмы о покорении космоса П. Клушанцева и Д. Боголепова. В фильмах «Автоматика и сталь», «Атомный флагман», «Секрет НСЕ» рассказывается о новом в науке и технике. Фильмы «Памятник Пушкину», «Мастер политической сатиры», «Художник и время», «Рождение картины», «Краски Дионисия», «Художник Фаворский» вовлекают зрителей в обсуждение проблем живописи, скульптуры, архитектуры и прикладного искусства.

Такие фильмы, как «Последние страницы», открывают новую область научной кинопопуляризации, отличаются высокими профессиональными достоинствами и, несомненно, будут ценным вкладом в освоение историко-партийной тематики в научном кино.

Интересные фильмы созданы в Грузии, Киргизии, Казахстане. Однако достижения научно-популярного кино носят пока единичный характер. Мы еще получаем много серых, ремесленных произведений, лишенных иногда даже признаков элементарного профессионализма. Тематика научно-популярных фильмов все еще не охватывает важнейших направлений современной науки и техники: фильмов по атомной физике, электронике, кибернетике, синтетической химии выпускается настолько мало, что впору говорить об известной односторонности в развитии научно-популярного кино. Современная научно-техническая революция, важные вопросы промышленности и сельского хозяйства, обсуждавшиеся на последних Пленумах ЦК КПСС, еще не стали главной темой, главным содержанием научно-популярной кинематографии.

Гораздо большее внимание должно быть уделено и учебному кино, экранизации учебного процесса в школе.

Я думаю, что делегаты съезда, работающие в этой области, подробнее, с большим знанием дела расскажут здесь о своих трудностях, проблемах и нерешенных задачах.

Точно так же специальное развернутое выступление предполагается посвятить творчеству мультипликаторов. Скажу лишь, что мультипликационные фильмы любимы народом. Такие работы, как «Топтыжка» или «Левша» и некоторые другие, завоевали мировое признание и популярность. Хочется пожелать мастерам советского мультипликационного кино еще большей остроты художественных решений, многообразия поисков, изобретательности. Тут тоже часто берет верх привычное, а то и ремесленный штамп.

Реальный опыт, накопленный нашим киноискусством, всеми его отраслями, нуждается в глубоком и всестороннем теоретическом осмыслении.

Я не хочу сказать, что в этой области ничего не происходит, ничего не сделано. Напротив, кинотеорией и критикой занимается целый ряд серьезных, талантливых людей. За последнее время издано много интересных книг по вопросам киноискусства. У нас есть серьезный журнал, занимающийся вопросами теории и истории кино. Есть журнал, рассчитанный на массовую аудиторию. И все же состояние фронта теоретических исследований не отвечает потребностям творческой практики, размаху кинопроизводства и пропаганды фильмов.

Среди вопросов теории, все еще не получивших необходимой разработки в нашей литературе и периодике, хочется прежде всего выделить вопрос о диалектике искусства как отражения реальной диалектики жизни.

Случилось так, что после бесплодных теоретизирований рапповцев о «диалектико-материалистическом» методе творчества, слово «диалектика» надолго исчезло из эстетического и критического обихода. Это усугублялось тем, что в

былые годы диалектика вытеснялась и из сфер экономической науки и политического мышления — она часто заменялась прямолинейными и произвольными оценками жизненных явлений, субъективистским волюнтаристским определением задач и путей их осуществления.

Сейчас, когда партия так остро и последовательно ставит вопрос о научном подходе к жизни, к решению ее экономических, социальных, идеологических проблем, особое значение приобретает борьба против всех форм волюнтаризма средствами искусства и в самом искусстве.

История нашей кинематографии красноречиво показывает, что очень часто ее поражения и половинные победы связаны как раз с влияниями волюнтаризма. Сколько раз мы выдавали желаемое за сущее! Сколько раз наши фильмы критиковались с позиций «так в жизни не бывает», и при этом в качестве критерия использовалась придуманная жизнь!

Мы должны со всей определенностью сказать: искусство социалистического реализма — это изображение и анализ реального мира во всей его сложности, со всеми его противоречиями. Заглядывать в завтрашний день для художника социалистического реализма — это не значит представлять жизнь по нормативам благих пожеланий. Это значит показывать реальное сегодня, осмысливая его процессы и тенденции в свете общих закономерностей революционного развития действительности.

Когда мы говорим о бескомпромиссной правдивости искусства, о воспитании людей правдой его образов, речь идет о всестороннем изображении жизни во всей ее полноте и сложности.

Народную жизнь нельзя понять и правдиво показать вне ее героических начал, вне характеров людей, воплощающих в своем жизненном поведении и образе мышления революционную и патриотическую самоотверженность борцов за коммунизм.

Из-за того, что в былые годы сила героических образов киноискусства часто подрывалась схематизмом, шаблонностью их решения, не может быть умалена важность раскрытия героической темы, героического характера.

Недавний всенародный успех такого фильма, как «Живые и мертвые», о многом говорит. В этом фильме на экран вышли реальные люди войны, на экране возникли характеры не с внешними «приметами времени», а в реальном движении — люди, в чьих судьбах воплотились величие подвига и сложности жизни тех лет. Герои фильма выступают в реальной слитности с историей, с судьбой народной. Эта конкретно-историческая правда характеров, правда в воссоздании движения жизни и определила в решающей степени силу фильма, его успех.

К сожалению, у нас мало таких фильмов на героическую тему. А они чрезвычайно нужны.

У нас в теории недостаточно активно разрабатываются проблемы эстетических критериев кинокритики, основанных на понимании кино как искусства.

Поначалу может показаться странным доказывать с трибуны съезда, что кино — это искусство, притом искусство высокое, имеющее свои специфические профессиональные особенности и «секреты», свои сложности и закономерности. Ведь впрямую, открыто никто не отказывает кинематографу в праве считаться и быть искусством.

Однако на практике зачастую это право фактически оспаривается или вовсе отрицается. В силу почти ни с чем не сравнимой доступности и массовости фильмов кино нередко рассматривается лишь как развлечение, либо как распространитель тех или иных идей, жизненных норм и примеров, распространяющий эти идеи, нормы и примеры, олицетворяя их в образах фильма средствами прямой агитации. При этом эстетическая природа фильма не учитывается, его внутренняя атмосфера, поэтический строй, особенности языка кино игнорируются.

При таком подходе к фильму возникает иллюзия, что суждение о фильме — дело простое, любому грамотному человеку доступное. В результате политическая, идейная или нравственная оценка фильма искусственно отрывается от эстетического анализа, словно и на самом деле идейность и художественность могут существовать раздельно. В результате подчас превозносятся художественно несостоятельные, но обладающие внешними признаками поучительности фильмы, а некоторые сложные, но сильные ленты, прежде чем по праву занять место в обойме лучших, долгое время подвергаются критике, основанной на произвольных, эстетически несостоятельных оценках.

Повторяю, кино давно уже стало высоким искусством, имеющим свои традиции и законы. Теоретическое исследование его природы, разработка критериев, пропаганда эстетических знаний могут и должны стать серьезной преградой произвольным, неквалифицированным, примитивным оценкам и суждениям, способным нанести прямой ущерб зрительскому восприятию фильма.

В 1962 ЦК партии в своем постановлении «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» указал:

«Создатели кинофильмов не всегда учитывают идейно-художественную силу влияния кино — самого массового из искусств — на формирование взглядов и убеждений, эстетических вкусов и поведения миллионов людей, особенно молодежи. На экраны страны выходит большое количество слабых в идейно-художественном отношении кинофильмов, справедливо осуждаемых зрителями».

К нашему большому сожалению, эти горькие слова и сейчас не устарели — поток слабых фильмов все еще велик.

В чем дело? Ведь мы с вами прекрасно знаем, что ни один кинематографист не хочет сделать неудачную картину. Зная своих товарищей по профессии, я просто не могу представить себе режиссера, который относился бы к съемкам спустя рукава, отлынивал от работы,— в нашем деле это просто невозможно. Даже самая плохая картина — это, если вдуматься, огромный труд целого коллектива, муки творчества, без которых, как вы отлично знаете, немыслима никакая работа в кино.

Значит, просчет? Творческая ошибка? Бывает и такое.

Но чаще компромисс.

Да, товарищи, компромисс! Вот это пресловутое «ладно, сойдет», которое нет-нет да просачивается в нашу работу. «Ладно, сойдет» — у сценариста, у редактора, затем у режиссера, у оператора, у ассистентов...

К сожалению, дело у нас на студиях поставлено так, что возможность компромисса не исключена. Нужен помимо всего прочего стойкий характер, чтобы снять картину так, как она задумана.

Нам не хватает производственной культуры, умения организовать работу, ценить время свое и чужое, считать народную копейку. Некоторые наши съемочные группы, если прохронометрировать их работу, могли бы служить образцом расхлябанности. Уверяю вас, ни один капиталистический продюсер не потерпел бы у себя того, что позволяем себе порой мы с вами. Ведь у нас уже стали крылатыми выражения: «кого ждем?» или «в кинематографе нельзя опоздать».

Плохая картина — это прежде всего слабый сценарий, кем-то впопыхах принятый и запущенный в производство; это режиссер, которому либо вовсе не следовало поручать постановку, о чем, кстати сказать, отлично знали на студии, либо если поручать, то надо было вовремя помочь. Это все те бесчисленные компромиссы, с которыми мы еще не научились бороться.

Одно перечисление наших нерешенных вопросов заняло бы слишком много времени, поэтому я ограничусь беглым обзором только важнейших из них.

В ряду насущных проблем, ожидающих своего решения, стоит и актерская проблема.

Да, товарищи, это действительно проблема. Мы, режиссеры, сталкиваемся с ней каждый раз, когда приступаем к работе над картиной и начинаем подбор исполнителей. Всякий раз почти неизбежно оказывается, что нет актеров на какие-то роли, а такой-то артист, которого можно было бы пригласить, снимается уже в другом фильме или занят в театре,— начинаются мучительные переговоры об освобождении от спектаклей и репетиций, потом актера приходится возить со съемок в театр и из театра на съемки на всех видах транспорта, включая самолет, а это всегда связано с издержками — творческими, производственными, материальными. А как часто нам приходится идти на заведомый компромисс, утверждая актера на роль не потому, что он может ее сыграть, а потому, что не нашли другого, более подходящего.

Может быть, у нас просто мало киноартистов? Да, товарищи, мало. Для 120 фильмов в год — мало!

Но, кроме того, у нас еще очень мало артистов подлинно профессиональных, в совершенстве владеющих актерской техникой, искусством перевоплощения. У нас еще мало артистов, способных нести с экрана богатство и обаяние своей личности, силу страсти и интеллекта.

Это связано со многими причинами. Малокартинье прошлых лет, схематичная, бескрылая драматургия нанесли огромный ущерб актерской культуре. До сих пор мы в какой-то степени все еще платимся за это.

Даже такие первоклассные мастера, как Борис Андреев, Серго Закариадзе, Шакен Айманов, Николай Черкасов, Эраст Гарин, Вера Марецкая, сыграли за долгие годы своей творческой деятельности гораздо меньше ролей, чем могли бы сыграть; если подсчитать их простои — получатся годы! А подсчитайте картины такой прекрасной актрисы, как Инна Макарова,— их едва ли больше десятка.

Мы не умеем еще по-настоящему беречь актера, сплошь и рядом относимся к нему потребительски. Наша актерская общественность совершенно справедливо ставит вопрос об улучшении условий труда на студиях; о том, чтобы актер имел право сделать творческую заявку на интересующую его роль; о том, чтобы актер имел право на свой «актерский дубль», на участие в просмотрах отснятого материала и отбора дуб-

лей. Ведь это нисколько не ущемит права режиссера — ведь нам нужен не бездумный исполнитель той или иной роли, а подлинный артист — полноправный участник творческого процесса, и только такой артист в конечном счете даст нам желаемый художественный результат.

Пришло время пересмотреть типовой договор, который студия заключает с актером. В этом договоре слишком много пунктов — «актер обязан» при самых минимальных обязательствах со стороны студии, режиссера, директора картины.

Но должен сказать, что и от наших товарищей актеров следует потребовать более профессионального отношения к своему труду, к своему таланту. Разве не случается так, что актер или актриса не следят за собой, теряют форму, позволяют себе прийти на съемку несобранными, учить роль на площадке, а то и вовсе не учить, импровизировать текст в кадре. Даже театральные актеры, привыкшие у себя в театре знать роль назубок, порой, придя в кинематограф, перенимают у нас эту расхлябанность. А расхлябанность мстит актеру самым жестоким образом.

Говоря о культуре нашей работы, нельзя умолчать о вопросах производственно-технических. Ведь кино — это не только искусство, но и промышленность.

В металлические коробки укладывается пленка, запечатлевшая творческий труд коллектива художников, единожды сыгранную и навсегда зафиксированную премьеру. Коробки отправляются в самые отдаленные уголки нашей Родины, где их ждут с нетерпением, где они нужны. Хорошие люди, целый день строившие мост, или лечившие детей, или убиравшие хлеб, пришли в кинотеатр, чтобы насладиться встречей с искусством. Вот промелькнули титры, появился на экране любимый актер, вот он начал говорить, но в зале услышали только невнятный хрип, визг и ни слова не поняли. Потом актера и видно не стало, осталась от него туманная тень, которая двигалась по экрану, но что делала — осталось тайной. Потом сделалось видно и слышно, но тогда обнаружилось, что борода у актера явно приклеена, парчовый сарафан на героине сшит из бумазейки, а на боярских хоромах высится телевизионная антенна. Достоверность была нарушена, важные идейные положения не нашли отклика, труд большого коллектива в общем пропал даром.

Содержимое железных коробок создается на студии, размножается на копировальной фабрике, потом заботами прокатных организаций демонстрируется зрителю. И так уж повелось, что все эти звенья одной цепи, зависимые одно от другого, связанные единым делом, обрушиваются друг на друга с обвинениями. Студии уличают копировальные фабрики в небрежном тиражировании фильмов, кинотеатры — в плохой проекционной технике, непривлекательной рекламе. Копировальные фабрики в свою очередь обрушиваются на студии за то, что негатив не отвечает техническим требованиям, что исходные материалы сданы не в срок, что фонограмма зашумлена. Кинопрокат жалуется на то, что студии снабжают его плохим рекламным материалом, а копировальные фабрики подводят с тиражированием. В конечном счете все эти жалобы и претензии справедливы. Так неужели мы не можем разобраться в собственном хозяйстве и поставить его на уровень задач, стоящих перед нашим искусством?

Одно перечисление нерешенных проблем заняло бы слишком много времени, поэтому я ограничусь беглым обзором важнейших из них.

Одним из первых вопросов, на мой взгляд, является состояние и уровень материально-технической базы кинематографии.

Развитие современного киноискусства основано на совершенствовании кинотехники, на внедрении новых видов кинематографа, на использовании новейшей киноаппаратуры и новых сортов кинопленки. Опыт развития кинематографа во всех странах мира показывает, что только при создании крупных научно-исследовательских центров и совершенствовании техники кинематографа возможно движение вперед. Мы, советские кинематографисты, должны с большим огорчением отметить, что за последние 8 лет, когда предприятия кинопромышленности, выпускающие кинопленку и аппаратуру, находилась в ведении 11 совнархозов, развитие технической базы кинематографа не только замедлилось, но мы по ряду областей отстали от мирового уровня кинотехники, и это в первую очередь относится к цветным и черно-белым пленкам, новым осветительным системам и звукозаписи.

В настоящее время, когда после сентябрьского Пленума ЦК КПСС рассматриваются вопросы реорганизации управления кинопромышленности, нельзя забывать, что в кинематографии за последние годы была создана серьезная научно-исследовательская и конструкторская база, которая подготавливала развитие новых видов кинематографа и совершенствование нашей отечественной техники. Такие учреждения, как Научно-исследовательский кинофотоинститут, Центральное конструкторское бюро в Ленинграде, Московское конструкторское бюро киноап-

паратуры, по сути дела, были центрами разработок и внедрения новой техники.

Мы считаем, что в интересах развития киноискусства научно-технические киноцентры должны быть сохранены в системе кинематографии, ибо без них немыслим технический прогресс советских киностудий, киносети и кинокопировальных фабрик.

Давным-давно идет у нас разговор о так называемом «среднем звене»: о вторых режиссерах, ассистентах и помощниках режиссера и оператора, гримерах, монтажерах, реквизиторах, звукотехниках и микрофонщиках, костюмерах и целом ряде других профессий, без которых фильм состояться не может. Может ли кто-нибудь ответить, откуда приходят на студию например, гримеры? Где обучают этой ответственной кинематографической профессии? Или монтажеры? Также ведь работа не простая, требующая специальных навыков, культуры, специфической одаренности. Разве нужно объяснять, в какой степени качество фильма зависит от профессионального уровня съемочного коллектива? Мы привыкли, а кое-где и примирились с тем, что в съемочной группе царит неразбериха, гомон, что на ходу, в самый неподходящий момент приходится учить того или иного работника группы элементарным основам профессии. Уходят драгоценные минуты, которые складываются в часы, в рабочие смены. И все равно не скрыть грехов, они видны на экране. Не предпошлешь же фильму предисловие, что-де гример был новичок и седину герою приклеил, как умел, а с микрофоном управляется случайный человек, который на студию попал в общем по ошибке, т. к. представлял ее себе этаким раем, в котором кейфуют знаменитые киноартисты. А студия — это место, где люди работают, отдавая этой работе все сердце, весь талант, все умение... И очень много времени и сил. Поэтому студиям нужны люди верные, трудолюбивые, увлеченные и высококвалифицированные. А высокой квалификации нужно методически, серьезно учить в соответствующем учебном заведении. Подобное учебное заведение— техникум или училище — нам очень и очень нужно. Обсуждается этот вопрос давно, и у нас в Союзе, и в Комитете, но пока из стадии обсуждений не вышел.

Не менее важным представляется вопрос о материальной заинтересованности работников студии. Нынешняя система оплаты, система премий имеет много существенных недостатков и требует серьезного улучшения. Недавно созданная экспериментальная студия со временем даст нам опыт работы по новой системе. Однако и сейчас уже, не дожидаясь результатов эксперимента, следует внимательно изучить работу комиссии по оплате, действующую систему премиального вознаграждения и постараться их улучшить. Я говорю об этих проблемах с особой осторожностью, ибо решать их не просто и всякое решение «сплеча» может запутать и усложнить то, что должно быть ясно и справедливо. А сейчас, когда все наше огромное народное хозяйство приведено в движение, когда принципы материальной заинтересованности поставлены на научную основу, мы не имеем права бездействовать и отмалчиваться. Нам нужно внимательно изучить всю экономику кинематографии и найти более эффективные, действенные формы стимулирования высокохудожественных, отличных по техническому выполнению фильмов, которых ждет от нас народ.

В этом направлении нужно объединить усилия Госкомитета и Союза, создать квалифицированную авторитетную комиссию по разработке наиболее прогрессивной организации всей нашей работы. Следует вспомнить наши же ошибки, допущенные из-за излишней торопливости, очень точно подсчитать все, выверить, поставить кинематографическое производство на современную научную основу. Убежден, что разумные предложения, основанные на опыте, расчете, нашли бы самую горячую поддержку.

В общем ряду вопросов, требующих своего рассмотрения и решения, есть и вопрос проката, который выходит далеко за рамки чистой экономики. Нет слов, мы имеем огромные завоевания в этой области. Аудитория наша поистине огромна, в самых отдаленных, глухих районах страны работают киноустановки, эти форпосты культуры, пробуждая в людях добрые чувства, воспитывая их морально, эстетически.

У кинопроката есть финансовый план, но в стремлении выполнить финансовый план не несем ли мы подчас огромные потери морального, нравственного, идеологического порядка?

Вот вам конкретный пример. В нашей стране больше, чем в любой другой, производится фильмов, прямо адресованных подрастающему поколению — детям. В этой важнейшей области киноискусства мы имеем самые серьезные успехи. Детской кинематографией у нас занимаются крупные мастера, о ней пишут серьезные критики, у нас создана единственная в мире студия детских и юношеских фильмов. Более того, мы постоянно говорим о том, что и этого пока недостаточно, что фильмы для детей нужно ставить еще чаще. Но можем ли мы как следует демонст-

рировать их при существующей системе проката? К сожалению, нет. Ибо тут же вступает в свои права финансовый план — на детской аудитории, как известно, его не выполнишь. Номинально в Москве существует несколько детских кинотеатров, но они и малочисленны и слабы.

А ведь как было бы хорошо создать десяток-другой кинотеатров для малышей, вести там интересную воспитательную работу. Это была бы истинная рентабельность, рентабельность с большой буквы. И опыт этой работы впоследствии можно было бы распространить на всю страну.

К сожалению, у нас пока еще не организованы с необходимым размахом конкретные социологические исследования конъюнктуры в зрительской аудитории: анкетирование зрителей «Советским экраном», работа небольших групп по изучению зрителя, созданных при Бюро пропаганды советского киноискусства и в Институте философии,— вот пока все. Мы в этом смысле сильно отстали и от наших социалистических друзей и соседей, и от капиталистических стран с наиболее развитой кинематографией.

В результате наша кинематография работает, не реагируя по-настоящему на состав зрительской аудитории и статистические данные о ее запросах, требованиях, склонностях, увлечениях. У нас оказалась очень живучей легенда о среднем зрителе, отвлеченном и безликом, рождая рассуждения такого типа: народ этого не поймет, зрителю это не нравится. Товарищи, охотно и бездумно пользующиеся такого рода формулами, фактически игнорируют ту реальную дифференциацию зрительской аудитории, о которой эмпирически знает любой наблюдательный и вдумчивый директор кинотеатра.

Борьбу за зрителя нельзя органичивать общими призывами, адресованными кинематографистам, насчет выпуска общедоступных и увлекательных фильмов. Кинематографист не может не думать о реальной дифференциации зрительской аудитории. Есть фильмы, как «Чапаев», покоряющие всех почти с одинаковой силой. Но это не значит, что рядом с ними не могут существовать фильмы менее универсального звучания, рассчитанные на аудитории, обладающие своими особенностями.

Дифференцированное кинообслуживание зрителя требует большого жанрового и стилевого разнообразия выпускаемых фильмов. У нас должны быть и фильмы по 3—5 частей, сводимые в сборник, типа таких отличных лент, как «Двое» и «Миха», и двухчастевые, одначастевые фильмы. Можно было бы художественные фильмы таких габаритов использовать как мобильное, оперативное средство кинопропаганды и агитации. При всех его недостатках «Фитиль» делает большое и нужное дело, его уже полюбил зритель и с нетерпением ожидает новых выпусков. Почему у нас на таких началах существует только «Фитиль»?

У нас нет продуманной системы показа кинохроники и документальных лент. Прежде всего надо иметь в виду, что документальные фильмы, в особенности хроника, не могут не быть оперативными. А они у нас часто запаздывают.

У нас существует разобщенность творчества, производства и проката. После сдачи фильма его создатели, как правило, устраняются от забот о дальнейшей судьбе своего детища. А между тем на его пути встречается немало проблем, которые очень часто решаются прокатом, исходя из деления фильмов на кассовые и некассовые. В результате — неточное тиражирование, нивелировка рекламы, отсутствие заботы о продвижении к зрителю тех фильмов, которые являются успехом нашей художественной культуры, могут многое сделать для идейного и эстетического воспитания зрителей, но подчас не завоевывают мгновенного кассового успеха. Вспомним, как мало было сделано в этом смысле для «Баллады о солдате» и как скромен был поначалу ее кассовый успех.

Я не могу обвинить в этом только Главкинопрокат— что же ему делать, если для выполнения плана необходимо 90 процентов зрителей на всех сеансах, начиная с 9 часов утра? О каком дифференцированном прокате может идти речь в такой обстановке? Между тем мы должны вести зрителя, учить его смотреть фильмы, помогать правильно оценить произведение искусства. И, конечно, чутко прислушиваться к его запросам, его мнению. Процесс этот предполагает обоюдность.

Тут многое предстоит сделать нашему Союзу, и мы, в оргкомитете, решили, что вопрос о прокатной судьбе фильма настолько важен, что целесообразно создать специальную комиссию из творческих работников и работников проката, которая изучила бы этот вопрос и обеспечила умную, деловую помощь прокату фильмов.

Недостаток времени не дает возможности поставить в докладе со всей полнотой важнейший вопрос взаимоотношений кино и телевидения. В свое время наиболее скептически настроенные товарищи предрекали кино гибель от руки телевидения. Но годы идут, и эти мрачные прогнозы не подтверждаются. Думаю, и будущее не сулит

киноискусству подобной опасности. Напротив, телевидение могло бы стать нашим добрым соратником и собратом. В том, что некоторый антагонизм существует еще и сегодня, виноват наш снобизм. Нам надо искать контакты с нашим могучим соседом, контакты, которые помогли бы и творческому развитию телевидения и обогатили бы и киноискусство. Возможности таких согласованных действий необозримы. Следует сказать, что мы сделали первый шаг, учредив в Союзе секцию телевидения, будущему Союзу надо будет сделать второй шаг — активизировать работу этой секции, превратить ее в важный фактор творческой жизни телевидения.

В ряду важных дел стоит и наша работа по оказанию помощи любительскому кино. За последние годы оно приобрело огромный размах, и дело Союза — направлять это движение, руководить им.

Мы обязаны дать простор и оказать необходимую помощь движению киноклубов, увеличить размах и поднять уровень эстетически-просветительной работы бюро пропаганды, активизировать в прессе разговор мастеров киноискусства со зрителем, чаще организовывать поездки создателей новых фильмов по стране, торжественные премьеры, выступления по радио и телевидению, зрительские диспуты и т. д.

Надо подумать и о характере проводимых нами фестивалей и смотров советского киноискусства. Вряд ли стоит на них копировать методы работы международных кинофестивалей. Целесообразно придать им более широкий, народный характер — с проведением первого этапа смотра в нескольких городах и районах, с голосованием зрителей и т. д.

Нам позарез нужен институт общественного мнения кинозрителей, и за его постепенное, по кирпичикам, собирание должен взяться после съезда наш Союз. Такой институт, несомненно, даст очень интересные исходные материалы для более правильного планирования работы по эстетическому воспитанию и самого кинопроизводства.

Как видите, вопросов и проблем, стоящих перед киноискусством и требующих своего решения, множество. И мы, несомненно, будем их решать. Но в вопросах разработки теории, в сложной системе взаимоотношений кино и зрителя, кино и телевидения, в решении производственных и организационных проблем неоценимую помощь могла бы принести газета. Мобильный, боевой печатный орган несомненно способствовал бы организации и воспитанию творческих сил нашего киноискусства, повышению его политического и художественного уровня, постоянному и взаимно обогащающему контакту с нашим зрителем. И мы надеемся, что такая газета у нас будет и сыграет в жизни советского киноискусства свою благотворную роль.

Товарищи! В середине двадцатых годов газета «Известия» напечатала рисунок своего художника Бориса Ефимова, изображающий корабль, который смело режет волны, тогда как барахтающиеся на волнах пигмеи тщетно пытаются остановить его победное движение вперед. На этом корабле было написано «Броненосец «Потемкин», а пигмеи воплощали тех охранителей буржуазного порядка, которые с помощью всевозможных запретов и цензурных рогаток пробовали помешать выходу советского фильма.

Прошло еще три десятилетия, и специальное жюри, созданное в Брюсселе, опросив кинокритиков всех стран, пыталось установить, какие произведения современного киноискусства являются лучшими, так сказать, в мировом масштабе. На первом месте оказался «Броненосец «Потемкин», единодушно оцененный как лучший фильм всех времен и народов.

В самый разгар гражданской войны в Испании, в дни первых боев с фашизмом один из батальонов испанской республиканской армии был назван именем Чапаева. Офицеры и солдаты этого батальона узнали о Чапаеве из советского фильма. Они возили этот фильм за собой в гущу боя в снарядных ящиках и смотрели его перед каждой крупной боевой операцией.

Известный французский публицист, активный участник движения Сопротивления Фернан Гренье в своих воспоминаниях пишет о том, как антифашисты, захваченные гитлеровцами в плен, приговоренные к смертной казни, пересказывали друг другу в тюремной камере содержание советских фильмов. Один из заключенных видел фильм о Максиме, и даже не самый фильм, а рассказ о нем укреплял бодрость духа и готовность к борьбе.

Задумываясь над секретом успеха лучших советских фильмов на мировом экране, мы с неизбежностью приходим к выводу, что победу одержали и одерживают те фильмы, которые не похожи на обычную экранную пищу зарубежного кинозрителя и, казалось бы, ближе всего отвечают его сложившемуся вкусу. Одерживает верх именно то, что стоит неизмеримо далеко от стандартов буржуазного кино по складу идей и характеру киноязыка,— то, что выражает особую новаторскую сущность социалистического киноискусства, оказывающего заметное влияние на развитие мировой кинематографии.

Советское первородство, боевой коммунистический дух нашего кино имеют особое значение сейчас, когда борьба на идеологическом фронте приобрела такую остроту и сложность.

Известно, что в современной битве идей против нас выступает прежде всего американская буржуазная кинематография, обладающая наибольшим опытом, материальными средствами и проявляющая наибольшую активность в пропаганде буржуазного образа жизни и мышления.

Из года в год на экраны Запада выходят сотни кинокартин — американских или таких, на которых есть незримое клеймо «Сделано в США»,— в прямой или косвенной форме атакующих наши моральные принципы, проповедующих эгоизм, своекорыстие, социальное неравенство, расистское мракобесие.

Конечно, серийные потоки такой кинопродукции по своей сущности, как правило, не поднимаются выше уровня бульварной макулатуры, но среди них попадаются фильмы, сделанные мастерски, с привлечением прекрасных артистов, с использованием новейших средств современной кинотехники.

Бывает, что из сочувствия к тем художникам, которые в условиях буржуазной действительности вынуждены идти на уступки бизнесу, мы снисходительно и примиренчески относимся к ним даже в тех случаях, когда уступки эти становятся безнравственными. Ведь одно дело, когда, скажем, Де Сика, накапливая средства для работы над серьезным проблемным фильмом, поставит пару развлекательных пустячков или создаст в них несколько ролей, и совсем другое дело, когда Бардем или Уайльдер (а сколько таких примеров!) участвуют в создании ядовитой киноотравы. Мрачный эротизм последнего фильма Бардема «Механическое пианино» благодаря талантливости постановщика стал явлением, во сто крат более тлетворным, чем рядовой киношный ширпотреб.

Презрения и осуждения заслуживает фильм Вильяма Уайльдера «Раз, два, три», в котором воздвигнутая в Берлине стена используется как исходный мотив для конструирования пошлейшей комедии, выдержанной в тонах злобного антикоммунизма. С цинизмом буржуазного дельца Уайльдер позволяет себе разглагольствовать о мире и демократии и тут же, вслед за интересной и правдивой лентой «Квартира», стряпает такие дурно пахнущие фильмы, как «Раз, два, три».

Наш долг — вместе с прогрессивными мастерами зарубежного кино, кого смущают и возмущают подобные «зигзаги» крупных художников, возвысить свой голос против тех фильмов, создатели которых продают свой талант реакционным хозяевам, обращая могучее оружие кино против человека, против гуманизма.

«С кем вы, мастера культуры?» — вслед за Максимом Горьким мы задаем этот вопрос своим зарубежным коллегам, имея в виду не только прямое противоборство сил мира или войны. Художник субъективно может быть поборником мира, но объективно своим творчеством помогать силам войны и реакции, духовно и нравственно растлевая зрителей, подрывая в них волю к борьбе за мир и гуманизм, внушая им анархию мысли и чувства, цинизм мироощущения.

Сейчас уже невозможно представить себе панораму мирового кино без учета творчества прогрессивных художников, делающих первые шаги в молодых кинематографиях стран Африки, Азии и Латинской Америки, борющихся против колониализма и неоколониализма.

Сегодня, как никогда раньше, внимание всех приковано к искусству, которое рождается в странах социализма. Именно от этого искусства ожидают ответов на «проклятые вопросы», ответов ясных, спокойных и глубоких. Социалистическое искусство приобретает все больший удельный вес на мировом экране.

Велика сегодня ответственность перед зрителями мирового экрана у художников социалистических стран. Здесь совершилась революция, строится новый мир на новых основаниях, складываются новые отношения между людьми, формируется новый человек.

Что касается советских фильмов, то они, несмотря на множество трудностей, упорно пробивают себе дорогу на мировой экран. Для примера скажем, что в 1965 году около 400 наших фильмов демонстрировалось более чем в ста странах мира. Разумеется, такая цифра не может нас не радовать, но она ни в коем случае не может нас удовлетворять или тем более успокаивать. Если оставить в стороне различные организационные неполадки с продвижением советских фильмов на зарубежные экраны, то надо со всей прямотой сказать, что дальнейший успех в этой области в огромной степени зависит от сочетания в нашем искусстве превосходства идей с превосходством таланта и мастерства.

Противники наши часто упрекают советское киноискусство в пропаганде. Но мы и не собираемся скрывать, что искусство наше всегда вело, ведет и будет вести пропаганду добра в самом высоком смысле этого слова — пропаганду исторически и социально конкретных принципов добра. Мы не собираемся этого таить или

этого стесняться. Напротив, мы гордимся этим! И не дождутся буржуазные идеологи того, что советские кинематографисты будут искать у них успеха путем уступок и приспособления к буржуазным вкусам. А они очень хотели бы таких уступок.

Приведу один недавний пример. Все вы знаете, как прошел в Венеции фильм Марлена Хуциева «Мне двадцать лет», получивший специальный приз жюри Венецианского фестиваля. Фильм был тепло принят зрителями. С похвалой отзывались о нем, о его глубине и художественных качествах «Унита», «Паэзе сера» и даже «Аванти». Но вот газета «Мессаджеро», диссонируя с общественным мнением, задала вопрос: «Зачем вообще такой фильм был послан на кинофестиваль?» Чем же был вызван столь серьезный вопрос? Газета пишет: «Фильм, пересмотренный и исправленный с целью сделать его более ортодоксальным в идеологическом отношении, не представляет больше интереса ни как документ, ни как произведение искусства». Еще откровеннее обнажила свои буржуазные классовые «претензии» к фильму газета «Коррьере делла сера»: «Кремль восторжествовал над беспокойным режиссером Хуциевым. Фильм кончается конформистским финалом, в котором тонут сомнения трех молодых москвичей».

Газете нет дела до того, что финал фильма Хуциева был всегда таким же — и не под давлением, а по той простой причине, что режиссеру бесконечно дорого и свято все, что сказано в финале о Мавзолее, о душевной связи современной молодежи с революционными традициями народа. По шаблонам буржуазной пропаганды газета «Коррьере делла сера» объявляет конформистскими революционные мотивы фильма. В ее трактовке освобождение от конформизма — это «освобождение» искусства от революционности. Как хотелось бы буржуазным критикам такого «освобождения» советского кино от всего того, что составляет его живую душу!

Нет, не уступками противнику, а советским существом своего искусства мы побеждаем и должны побеждать на международных соревнованиях и в зарубежных кинозалах!

Мы можем гордиться тем, что за последнее пятилетие советские фильмы получили не одну сотню премий и призов на крупных международных конкурсах. Такая трехзначная цифра говорит сама за себя.

Понятно, мы далеки от мысли, что награда на международном фестивале может служить абсолютным, единственным или хотя бы относительно верным мерилом идейного и эстетического достоинства картины. Мы отлично знаем, что решение даже очень авторитетных жюри на западных фестивалях часто зависит от многих привходящих причин, имеющих мало общего с искусством. И все же, думается, было бы неверно пренебрежительно относиться к победам нашего искусства на крупных мировых смотрах. Ведь нельзя забывать, что в состав международных жюри входят обычно и многие честные художники и что, кроме того, любая необъективность жюри рискует вызвать взрыв негодования передового общественного мнения. Нам важно и дальше добиваться побед советского кино на мировых фестивалях, не идя при этом на какие-либо нарочитые уступки или компромиссы в нашем творчестве, а, наоборот, последовательно отстаивая позиции советского киноискусства.

В этом смысле наше искусство должно служить вдохновляющим примером для прогрессивных художников кино всего мира.

Как уже сказано, фронт социалистического киноискусства значительно вырос и окреп за последнее десятилетие. В каждой из братских социалистических стран киноискусство идет своим путем, развивая лучшие традиции национальной культуры. И вместе с тем с каждым годом крепнет то общее, что нас объединяет, при всем различии художественных почерков. Это прежде всего общность позиций в борьбе за дальнейшее движение человечества к коммунизму. Каждый успех любого киномастера любой из социалистических стран становится общим успехом нашего искусства. И предметом нашей общей тревоги становятся те отдельные неудачи, когда незрелость мысли, просчеты художника приводят к утрате социалистического содержания, или когда примитивность догматических взглядов на мир ведет к опошлению, вульгаризации дорогих нам идей.

Понятно поэтому, что постоянное братское общение, дружеское взаимодействие, обмен опытом и взаимоподдержка деятелей киноискусства всех стран лагеря социализма являются важнейшими предпосылками завоевания социалистическим искусством все новых и новых успехов, его ускоренного движения вперед.

Товарищи, у нас есть все основания гордиться нашим советским киноискусством — и не только его традициями и не только его славным прошлым, но и его сегодняшним днем. Ведь как бы ни было велико наше уважение к выдающимся фильмам прошедших десятилетий и как бы требовательно ни относились мы к нашей сегодняшней практике, будем

все же справедливы: такого многообразия исканий, такой тематической и жанровой широты, такого интенсивного творческого обновления, такого бурного притока новых сил наш кинематограф еще не знал! Сегодня художник, кто бы он ни был, уже не может работать так, как работал вчера, — что-то меняется в самом воздухе, которым мы дышим, и недаром так быстро стареют наши достижения. Может быть, это и обидно — смотришь собственную картину, которая еще несколько лет назад нравилась, была, может быть, каким-то шагом вперед, — смотришь ее сегодня и понимаешь, как далеко вперед ушло время. Кто не испытывал этого чувства — грустного и одновременно очень радостного? Значит, искусство наше не стоит на месте, оно неудержимо движется вперед, завоевывая новые и новые глубины постижения жизни, новые позиции.

И это, пожалуй, самый отрадный показатель, с которым мы пришли к нашему съезду.

Давайте же и дальше активно, дружно, в творческом соревновании друг с другом идти вперед, не останавливаясь!

На наш Союз возлагаются большие надежды и большая ответственность. Мы объединились для того, чтобы сообща двигать вперед наш кинематограф, сообща решать задачи, которые ставит перед нами, советскими художниками, Коммунистическая партия. Наш Союз только в том случае будет союзом, т. е. боевым товариществом единомышленников, если вся его деятельность будет строиться на идейной принципиальной основе. Можно собираться для дружеских бесед за чашкой кофе и говорить друг другу приятные вещи, никого ни к чему не обязывающие. Может быть, кому-то это покажется милым времяпрепровождением в кругу приятелей, но круг приятелей — это еще не союз. Только принципиальность отношений делает людей подлинными друзьями и соратниками!

Было время, когда всякая критика, высказанная публично в адрес художника, немедленно отзывалась на его судьбе, на его общественном, да и просто материальном положении, на условиях его жизни и работы. Все мы еще помним это время. И, может быть, оттуда, от того времени еще осталась у нас боязнь критики, излишне болезненное отношение к чужому мнению и боязнь высказать свое собственное. Не потому ли еще так вяло происходят у нас обсуждения новых картин и иной раз в кулуарах можно услышать мнения более резкие, чем на самой дискуссии, и даже противоположные. Мы еще боимся кого-то обидеть, кому-то «повредить», хотя нет ничего вреднее и, по существу, обиднее, чем равнодушное молчание, уход от откровенного разговора с художником о его произведении.

В Союзе, который мы учреждаем на этом съезде, откровенность и идейная принципиальность, нетерпимость ко всякой обывательщине должны стать нормой. Я думаю, что все с этим согласятся.

В мои намерения не входило представлять съезду отчет о работе оргкомитета — материалы о его деятельности розданы делегатам. Некоторые практические вопросы работы Союза будут освещены в докладе об уставе. Мне хочется в заключение лишь сказать, что Союзу предстоит большая и сложная работа, от которой многое зависит в развитии советского кино, в идейном воспитании его творческих кадров. Союз должен сделать все от него зависящее, чтобы мы встретили 50-летие Октября и 100-летие со дня рождения Ленина фильмами, посвященными коренным проблемам современности, фильмами боевой партийной направленности и высокого мастерства, утверждающими революционные идеалы советского общества. Союз должен сделать все, чтобы в сердца миллионов зрителей вошли новые герои советского экрана, воплощающие в своих характерах и делах величие и красоту советского народа. Ясно, что свои задачи Союз сможет решать при условии повышения активности всех его звеньев, всех объединяемых им кинематографистов.

Товарищи, инициатива в организации творческого Союза кинематографистов принадлежит Центральному Комитету нашей партии. Под руководством Центрального Комитета проделана большая работа по организации, собиранию, сплочению всех творческих сил кинематографистов. Теперь наш Союз вступает в новую фазу своего существования. Позвольте мне от имени нашего съезда заверить Центральный Комитет партии, что армия советских кинематографистов, объединенная в свой творческий Союз, готова и впредь служить своему народу, своей родной партии во имя светлых идеалов коммунизма, которые каждый из нас разделяет всем сердцем гражданина и художника. Ради этого мы живем и работаем, в этом видим высший смысл творчества.

ИНДЕКС
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1966 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.